З- 300/36

ИСКУССТВО КИНО

1

1936

KNIHO

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Боевая программа действия 3

Дневник „Искусства кино" 5

В. МЕССЕР — Дорога крутая, прекрасная 7

Г. БЕЛИЦКИЙ — День победы 9

М. ЧЕРЕМУХИН — Музыка „Аэрограда" 12

И. КРИНКИН — Реализм и натурализм в творчестве художников кино 15

Н. ЗАРХИ — „Самый счастливый" 21

С. ЮТКЕВИЧ — Первый год работы киномастерской 33

В. КАПЛУНОВСКИЙ — Художник в кино 38

День советского режиссера 40

И. СОКОЛОВ — Сорок лет кино 45

Вен. ВИШНЕВСКИЙ — Творчество Л. Н. Толстого на экране 52

ХРОНИКА 55

ЯНВАРЬ КИНОФОТОИЗДАТ 1936

Технический редактор Н. АУЗАН. Обложка работы художника ЖУКОВА. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита В-34117. Заказ типографии 2304 Заказ издательства № 3. Тираж 6 000. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. Ст Ат 62 х 94.
Сдано в набор 21/XII 1935 г. Подписано к печати 21/I 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии Мособлполиграфа. Клише изготовлено в цинкографии „Известий ЦИК СССР и ВЦИК".

БОЕВАЯ ПРОГРАММА ДЕЙСТВИЯ

В декабре 1935 г., накануне успешного выполнения плана народного хозяйства 1935 г. и начала нового производственного года, собрался пленум Центрального комитета ВКП(б). Декабрьскому пленуму Центрального комитета ВКП(б) предшествовала большая и напряженная работа всей страны и передовой партии мирового пролетариата — Всесоюзной коммунистической партии.

Центральный комитет ВКП(б) и правительство при неустанных заботах и при непосредственном руководстве тов. Сталина поддержали инициативу многих тысяч рабочих и колхозников, поставивших своей задачей освоить технику, выжать из техники все, что она может дать, развернуть производительность труда, достойную трудящихся социалистического хозяйства.

Стахановское движение развернулось во всех областях народного хозяйства. Лозунг товарища Сталина о решающем значении кадров, освоивших технику, успешно претворяется в жизнь, стал программой к действию многих тысяч энтузиастов, лучших ударников социалистического строительства.

Декабрьский пленум Центрального комитета ВКП(б) является историческим пленумом, подводящим итоги победному этапу социалистического строительства во второй пятилетке.

Развернувшееся стахановское движение, гигантский рост производительности труда освободили новые резервы народного хозяйства, позволили быстрее разрешить задачи социалистического строительства.

Развитие стахановского движения в стране неизменно определяет рост колхозной деревни. Колхозная деревня получает больше тракторов и сельскохозяйственных машин, получает больше удобрений, больше продуктов широкого потребления. Наконец, реальность проблемы кадров, осваивающих технику, со всей ясностью встала и перед колхозной деревней. Пример Марии Демченко, лучших комбайнеров, лучших колхозников и трактористов нашей великой страны — показал, как рост и богатство наших колхозов зависит от качества работы, от людей, знающих и любящих свою землю, на которой они работают, от умелой и тщательной обработки этой земли, от правильного и умелого использования той техники, какой вооружила советская власть наши колхозы.

Развернувшееся стахановское движение в стране особо остро поставило вопросы социалистической культуры и в городе, и в колхозной деревне. Культурные запросы рабочих наших фабрик, заводов, шахт выдвигают неотложные и гигантские задачи перед всеми областями культурного строительства и искусства.

Такой громадный рост затрат на культурное строительство, который мы имеем в 1936 г., возможен только в советской стране, только при наличии социалистической системы. Предсказанное Лениным соревнование между социализмом и капитализмом в экономической и культурной областях вошло в такую стадию, когда превосходство социализма становится очевидным для всех.

Особо остро встают сейчас вопросы культуры и политпросветработы в колхозной деревне. Старые формы политпросветработы часто не удовлетворяют высокие культурные запросы колхозников. Новые формы работы, выдвигаемые колхозным активом часто стихийно, не всегда поддерживаются, а главное, не используются в других местах. Учет опыта политпросветработы отсутствует. Все области искусства еще не стали тем могучим и решающим звеном политпросветработы, каким они могут и должны быть.

Тяга колхозников к искусству — огромная. Так, специальный корреспондент газеты «Правда» в своей корреспонденции от 22/XII сообщает из Шадринска. «Почти каждый вечер около шадринского городского театра стоят две или три грузовых автомашины. Это колхозники из дальних колхозов приехали на спектакль. Интерес колхозников к театру — огромный. Из колхоза «Новая жизнь» посетили театр уже 100 человек, из колхозов «Искра» и «Смычка» — 180 человек. На звуковую кинокартину «Чапаев», когда она шла в Шадринске, приезжали колхозники даже соседних Долматовского, Ольховского, Каргопольского районов».

Эти факты не единичны. Тяга к культуре, интерес к кино и театру повсеместны. Зав. культпросом МК ВКП(б) тов. Фурер на Всесоюзном киносовещании сообщил замечательный факт, как режиссер Сергей Юткевич спросил у него: «Не будет ли вымысел, если в одном из фильмов мы покажем, как рабочие обучаются игре на рояле?» Через два дня после того, как Юткевич задал этот вопрос тов. Фуреру, Московский комитет партии вынес решение об организации ста колхозных групп для обучения игре на рояле.

То, что является сегодня фантазией художника, завтра становится реальностью, претворяется в действительность. Поэтому исключительно важна и ответственна работа художника. Поэтому нельзя недоучитывать ту большую роль, какую может и должно сыграть искусство в деле роста социалистической культуры.

Сейчас все настойчивее и настойчивее раздаются голоса о необходимости более решительной борьбы работников искусств и в первую очередь кино за удовлетворение растущих культурных потребностей. С настоятельной необходимостью встала задача количественного и качественного роста кинематографии. И здесь наряду с проектированием специальной южной базы необходимо до дна использовать существующие кинофабрики и их технику. Эту задачу очень четко сформулировал выступивший на VII Всесоюзном совещании кинематографии секретарь ЦК ВКП(б) тов. А. А. Андреев.

На этом же совещании лучшие передовые работники киноискусства взяли на себя обязательства — новыми формами и методами работы, перестраивая технологический процесс производства фильмов, выполнить предъявляемые к кинематографии требования. Эти обязательства кинематографисты должны выполнить так же, как выполняют свои обязательства передовые работники социалистической индустрии и колхозной деревни. Нужно отметить неуверенность, робость, нерешительность в деле развития стахановского движения в кинопромышленности. Это относится как к ЦК союза киноработников, так и к аппарату ГУКФ и отдельных трестов и фабрик. Своевременный сигнал газеты «Правда», направленный против имевшего место извращения стахановского движения в театрах, был ложно понят некоторыми из киноработников.

Создалось убеждение, что стахановское движение к кинематографии, как одной из областей искусства, — не применимо. Существуют «теоретики» кино, как «чистого» искусства, забывающие, что киностудии организуют свою творческую работу, как производственный процесс. Эти «теоретики» забывают, что успешность выполнения творческого процесса зависит от четкой, производственно организованной работы подсобных цехов, а также от стройности производственного процесса в павильоне. На кинофабриках могут быть стахановцы не только плотники, столяры и маляры. На кинофабриках могут быть и должны быть стахановцы — операторы и звукооператоры, монтажеры, осветители. Эти работники должны понять и усвоить, что от их работы, организованной по стахановским методам, зависит успешное выполнение всего остального творческого процесса.

В кинематографии нужно говорить не столько о механическом перенесении методов стахановского движения в творческий процесс, сколько о недоучете этого метода.

В этом номере мы публикуем материалы, которые говорят о том, как мало внимания обращаем мы на мелочи, которые решают успешный ход производственно-творческого процесса.

Декабрьский пленум Центрального комитета ВКП(б) обсудил актуальнейшие вопросы партийно-политической жизни нашей страны.

Итоги работы декабрьского пленума ЦК ВКП(б) есть боевая программа действия для художников всех областей искусств.

ДНЕВНИК „ИСКУССТВА КИНО“

К ИТОГАМ ВСЕСОЮЗНОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ТЕМАТИЧЕСКОМУ ПЛАНУ

Происходившее в декабре прошлого года Всесоюзное совещание по тематическому плану советской кинематографии резко отличалось от ставших традиционными совещаний этого рода. Оно было созвано на рубеже двух периодов в истории советского кинематографа: периода замечательных творческих достижений, выразившегося в выпуске таких фильмов, как «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Аэроград», «Последний маскарад» и др., созданных на базе слабой, подчас кустарной техники, и периода расцвета большой советской кинематографии, периода, когда подобные достижения будут не единичными, но массовыми, когда искусство советского кино обогатится передовой американской техникой.

Доклад Б. З. Шумяцкого о путях реконструкции советской кинематографии, глубоко содержательные выступления секретаря ЦК ВКП(б) тов. Андреева, тт. Ангарова и Фурера, речи основных творческих и хозяйственных работников советского кино поставили по-новому и вопросы, связанные с верстко̀й плана производства фильмов в 1936 г.

Советская кинокомиссия, возглавляемая Б. З. Шумяцким, глубоко и детально изучила работу американской кинематографии, самой передовой для капиталистических стран, и в сравнительно небольшой срок сумела критически освоить ее богатый производственный опыт.

Поэтому и доклад тов. Шумяцкого, и выступления членов кинокомиссии являлись не сообщениями о виденном, а конкретными, большевистскими планами освоения нашей кинематографией всего лучшего, что есть в американской кинотехнике и организации кинопроизводства.

Производственные возможности наших кинофабрик—ограничены. Они могут дать 100—120 полнометражных художественных фильмов в год. Нам нужны многие сотни фильмов для того, чтобы обслужить нашего зрителя, культурные запросы которого растут с каждым днем. Для этого нужно создавать новую техническую базу. Где ее создавать? Как должна работать эта база для того, чтобы быстро и дешево создавать первоклассные художественные произведения? Тов. Шумяцкий в своем докладе дал исчерпывающий ответ на этот вопрос, ответ, основанный на сочетании лучших традиций советской кинематографии с техническими достижениями кинематографии США.

Ныне действующие наши кинофабрики, которые также будут реконструированы, должны немедленно сделать выводы из опыта работы нашей кинокомиссии. Еще несовершенная техника этих кинофабрик освоена ими далеко не в достаточной степени. Организация производства имеет очень серьезные недостатки. Существующая производственная база советской кинематографии может выпускать до 120 фильмов в год, выпускали же мы вдвое меньше.

Попробуем очень кратко и бегло изложить главные из выводов, к которым можно притти на основе богатого опыта советской кинематографии, обобщенного работами Всесоюзного совещания.

О сценарной работе фабрик и работе сценаристов

Наши кинофабрики справедливо жалуются на недостаток хороших сценариев. Наши сценаристы не менее справедливо жалуются на трудности работы с кинофабриками. На переделку сценария и согласование его с фабрикой порою уходит вдвое и втрое больше энергии и времени, чем на творческую работу. Кто же виноват в создавшемся ненормальном положении? Повидимому не кинофабрики и не сценаристы, а та порочная система сценарной работы, которую мы сейчас имеем.

Взаимоотношения между кинофабриками и сценаристами состоят в заключении договоров и установлении необходимых переделок, причем эти злополучные переделки предлагаются сценаристу иногда по стольку раз и столь непоследовательно, что у многих авторов они вообще отбивают охоту работать для кино. Ни одна фабрика не может похвастаться тем, что она помогает кинодраматургу в его творческой работе в период создания сценария. Ясно, что поэтому кадры киносценаристов и количественно, и качественно растут мало и плохо. Ясно, что увеличение плана производства фильмов тормозится порой недостатком, а иногда и низким качеством сценариев, имеющихся в распоряжении фабрик.

В этом году главнейшие из кинофабрик пришли на Всесоюзное совещание с относительно большим количеством порою очень ценных в художественном отношении сценариев. Но это не означает, что самотек в какой-то степени изжит фабриками. В производственных планах фабрик не видно организующей руки. Важнейшая, громадного политического значения и драматургически исключительно благодарная тематика социалистического строительства в промышленности — тема стахановского движения—не нашла никакого отражения в планах кинофабрик и в сценарных портфелях. Единственным исключением является сценарий Каплера «Садовник», по которому на фабрике Ленфильм будет ставить картину С. Юткевич. Разумеется, единичный фильм на эту тему не сможет полностью удовлетворить интересов нашего зрителя. А ведь не следует забывать, что производственная тематика не нашла своего достойного выражения в кино со времен «Встречного».

А как обстоит дело с колхозной тематикой, с показом стахановского движения в сельском хозяйстве? Опять-таки почти единственным произведением на эту группу тем, представленных на совещании, является заявка К. Виноградской на фабрику Мосфильм. Нам могут возразить, что мы преувеличиваем. Но что же отнести к колхозной тематике из сценариев, запланированных, например, Мосфильмом? Мультипликационный сценарий Сутеева «Колобок»? В планах этой крупнейшей фабрики мы не нашли больше ни одного сценария, построенного на материале советской деревни.

Тов. Андреев в своей речи на совещании выдвинул требование умелой организации тематики кинофильмов, разнообразия этой тематики.

Наши фабрики пока еще не сумели выполнить это требование. Мы не имеем в планах ни одной музыкальной комедии. Неужели «Веселым ребятам» Г. Александрова суждено остаться единственным произведением этого рода?

Некоторый перелом наблюдается в области научно-фантастического фильма. Есть два сценария, обещающие нам интересные произведения этого жанра. Это «Разговор о погоде» Ильина, намеченный к постановке на фабрике Ленфильм, и «Голубая звезда» Болотина, которую будет ставить на фабрике Мосфильм А. Птушко.

Перелом мы наблюдаем также и в деле создания авантюрных фильмов. Ряд фабрик представил на совещание авантюрные сценарии. Но здесь приходится отметить одно очень характерное обстоятельство: все сценарии в той или иной степени используют ту сюжетную схему, которую мы имели в первых двух (кстати сказать, не слишком удачных) приключенческих фильмах,—в «Золотом озере» и «Лунном камне». В каждом сценарии, авантюрном или содержащем элементы авантюрного

жанра, мы находим геологов, разведывающих недра окраин Советского союза, и кулаков, вредителей или диверсантов, пытающихся их убить и таким образом сорвать разведки. Авантюрный жанр исключительно разнообразен по своей тематике и открывает громадные горизонты перед сценаристами. Только неумением фабрик работать с кинодраматургами можно объяснить то обстоятельство, что у нас авантюрный жанр превращен в геолого-разведочный. Спора нет — профессия геолога-разведчика — очень почетная профессия в Советском союзе. Но только неумением планировать сценарную работу можно объяснить то обстоятельство, что в трех постановках Мосфильма этого года (по сценариям Павленко и Радзинского, Ромма и Прута, Дубсона) мы увидим героев геологов и ни в одной постановке не найдем героя стахановца или пятисотницу.

На Всесоюзном совещании и в докладе тов. Шумяцкого и в ряде выступлений постановка сценарной работы на наших кинофабриках была подвергнута жестокой и справедливой критике. Теперешние методы работы со сценаристами должны отойти в прошлое, и они отойдут в прошлое с организацией сценарных департаментов наших кинофабрик.

Только безнадежные пошляки и люди, которым нет места в советской кинематографии, пытаются представить эти департаменты как некие конвейеры для полузаводской фабрикации сценариев. Сценарные департаменты будут высоко авторитетными творческими центрами, объединяющими вокруг себя кинодраматургов, привлекающими к кинодраматургии писателей, работающих в других жанрах литературы. Эти департаменты должны помогать творческой работе кинодраматургов. Они должны освобождать кинодраматурга от всей нетворческой работы — собирания материалов, поисков специальных консультаций и т. д., и т. п., отнимающей у писателей кино очень значительную часть времени. Они должны помочь писателям, впервые пришедшим в кинематографию, создавать полноценные произведения для кино. Сценарные департаменты должны обладать громадными и совершенными справочными аппаратами, создавать мемуарные библиотеки (наподобие той, которая имеется в редакции серии «Люди пятилетки» и о которой рассказывал на совещании В. Б. Шкловский), концентрировать литературные, исторические и другие материалы. Все это не должно храниться в сыром виде. Справочные аппараты должны систематизировать свои материалы таким образом, чтобы иметь возможность в любой момент снабдить кинодраматурга любыми исчерпывающими сведениями и документами.

Другой, бесспорно плодотворной формой работы сценарных департаментов явится организация творческих содружеств писателей, впервые пришедших в кино, с опытными кинодраматургами, создание сценарных мастерских или объединений кинодраматургов и режиссеров (последнее мы уже имеем в работе творческой мастерской Юткевича и в работе Ф. Эрмлера со сценаристами Блейманом и Большинцовым на Ленфильме). Методы коллективной творческой работы, коллективной, а не обезличенной, себя уже оправдали вряде искусств. Они оправдают себя в самом молодом из искусств—искусстве кино.

Организация сценарных департаментов позволит лучшей в мире кинематографии создать лучшие в мире кадры кинодраматургов, привлечь в кинематограф крупнейших советских писателей и сделать для них сценарную работу интересной и почетной. Надо только добиться того, чтобы с самых первых своих шагов эти сценарные департаменты работали в нужном направлении и достаточно авторитетно, ибо наилучшую организационную форму можно скомпрометировать, вложив в нее неверное содержание.

Организация производства фильма

Радикальной реконструкции должна подвергнуться и организация подготовительного и съемочного периодов. Этому вопросу Всесоюзное совещание уделило очень большое внимание.

Наши кинопредприятия, наряду с произведениями, завоевавшими мировую славу советскому кино, до сих пор выпускают немало фильмов, художественно неполноценных, а порой и просто неудачных.

Этому «середняку» и браку не должно быть места в советской кинематографии. Что является причиной появления подобных фильмов? В значительной части—плохой сценарий, переделываемый находу, а порой и тогда, когда фильм уже начал сниматься. Способы устранения этой причины создания неполноценных произведений известны, и она, мы уверены, будет устранена. Порой постановки поручались режиссерам, недостаточно подготовленным для самостоятельной творческой работы. И эта причина возникновения брака также легко устранима.

Но не только плохой сценарий или недостаточная квалификация режиссеров является причиной создания «средних» или вовсе неудачных по своим художественным качествам фильмов.

Система организации производственного процесса на наших кинофабриках является наиболее частой причиной снижения качества фильмов, создаваемых даже талантливыми режиссерами по талантливым сценариям. Она определяет медленные темпы производства фильмов и высокую их стоимость. Поэтому вопрос радикальной реконструкции съемочного и подготовительного периодов был одним из основных вопросов в работе совещания.

Наши кинофабрики не сумели организовать рабочее место каждого из участников съемочного коллектива, не смогли выжать из своей, пусть еще недостаточной техники все, что она может дать.

Едва ли более 30% рабочего времени основного создателя фильма — режиссера — посвящено творческой работе. Режиссер занимается всем, чем угодно: у него и организационные дела, он «штопает» сценарий, он изобретает всяческие трюки, которые позволяют ему как-то использовать съемочное время, несмотря на неявку актеров, недостаток декораций, и т. п. Освободить режиссера от всего того, что не является его делом, четко разграничить обязанности участников съемочного коллектива, ввести новые технические специальности в кинопроизводство—вот что справедливо требовали все участники совещания, вот чему посвятил значительную часть своего доклада тов. Шумяцкий.

Не дело режиссера заменять кинохудожника, сценариста, продюсера и т. п. Для этого должны быть специальные люди, которые, работая над выполнением творческого задания режиссера, освобождают последнего от всех работ не творческого характера. Только, если это достигнуто, если режиссер занят лишь творческой работой и ничем более, он может создавать произведения, полностью выявляющие его творческие возможности.

Печатаемые в этом номере журнала материалы, в частности, хронометраж двух съемочных дней на Мосфильме и высказывания режиссера Корша о проделанной им работе по укорочению съемочного периода, являются лишними доказательствами правильности этих наших беглых замечаний.

Некоторые выводы

Перед советской кинематографией, создавшей произведения мирового значения, стоят колоссальные задачи. Решение этих задач, так глубоко и всесторонне поставленных перед советскими киноработниками секретарем ЦК ВКП(б) тов. Андреевым на Всесоюзном совещании, требует величайшего напряжения сил. Но эти задачи разрешимы и будут разрешены, ибо за их выполнение под руководством партии борется вся советская кинематография. И в ответе тов. Андрееву режиссера Эрмлера не было ни капли успокоенности или зазнайства, когда он заверял тов. Андреева и просил заверить тов. Сталина в том, что советские кинематографисты создадут большое количество произведений, имеющих такое же художественное и воспитательное значение, как «Чапаев».

Мы не задавались целью в этих беглых заметках дать сколько-нибудь развернутую оценку работе совещания. Мы остановились только на двух вопросах, поставленных на совещании, — вопросе сценарной и режиссерской работы, оставив вне поля зрения такие важные проблемы, как актерская, проблема техники в кино, и многие другие.

Мы не смогли познакомить читателей с содержанием хотя бы основных выступлений работы Всесоюзного совещания, созванного в период борьбы за качество и за количество, за сотни новых замечательных произведений. Эти работы должны быть обязательно изданы. Они заслуженно станут настольной книгой каждого советского киноработника.

ОБСУЖДАЕМ ФИЛЬМ „ПОДРУГИ“

ДОРОГА КРУТАЯ, ПРЕКРАСНАЯ...

Р. МЕССЕР

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: арт. З. Федорова в роли Зои

«Жить стало лучше, жить стало веселее», — вот в какой атмосфере работает, учится и мечтает о еще более счастливом будущем молодежь нашей страны. Далеко не всякий комсомолец ясно представляет себе, как непохожа его жизнь, реальность его мечтаний на детство и юность старшего поколения большевистского племени. Это было детство, полное злой нужды, горя и гнета. Это была юность, тоже полная мечтаний о будущем, но не высокая техника, богатство и веселье победившего социализма окружали ее, а блокада, голод, вооруженная борьба с врагами революции.

Это героическое прошлое нужно не только знать по именам, датам и фактам. Нужно любить его, зажигаться его образами для будущих окончательных боев.

Ответственную и почетную роль выполняет наше искусство, обращаясь к этим образам. Большое дело политического воспитания молодежи совершает оно.

Картина «Подруги», выпущенная «Ленфильмом», и есть та самая долгожданная картина о легендарной молодежи 1919 г., самоотверженно помогавшей опытным бойцам защищать революцию от наступления врага.

Этот замечательный фильм (режиссер Л. Арнштам, мастерская С. Юткевича) делает после «Юности Максима» следующий большой шаг в политическом воспитании молодежи средствами искусства. Фильм Г. Ковинцева и Л. Трауберга — сдержанно-драматическое повествование, иллюстрирующее средствами высокой кинематографической культуры этап истории рабочего класса — рождение большевика. Фильм Л. Арнштама — произведение романтического искусства, обращенное к прямым человеческим чувствам, и в этом его сила. Именно эта горячая человечность поднимает до уровня большого искусства всю первую половину картины — детство трех рабочих девченок. Они смешно дерутся, мечтают о колбасе и халве, «когда вырастут». Напряженно ждут они забастовщицу, Зойкину мать, в убогой рабочей комнате. Внимательно слушают они ее горький и страстный рассказ об отравлении работниц, о смерти Аськиной мамы. «А она все бастует, бастует, несемейная она у меня», — жалуется Аська, и слезы закипают у зрителя. Это не сентиментальные слезы, и их вызывает искренняя человеческая правда пролетарского детства.

Деловито обсуждают девченки Аськины сиротские нужды: деньги на улице не валяются, и ребята идут хором петь в трактир.

Это не тот разухабистый расейский трактир, который не раз появлялся на наших экранах. Не сплошняк пьяных рож, не разливанное горе, — совсем другая тема звучит в нем. Трактир в «Подругах» — своеобразный рабочий клуб предвоенных дней 1914 г. Здесь тоже пьют водку и жалуются на судьбу. Здесь старик-мастеровой, у которого ночью арестовали дочку и который «угощает» с горя. Чахлый маленький извозчик, завороженно твердящий свою обиду: «И она мне сказала — получите пожалуйста». Молодой рабочий, с сокрушением жалующийся приятелю на жену, на ее больную тревогу: «Не могу же я, Катя, от товарищей отстать» (про забастовку). В этом трактире зафиксировано киноаппаратом великое множество подробностей, но ни на одно мгновение не ощущаешь в нем серой бытовщины.

Внутренняя тема трактира — предвоенная рабочая окраина, ее думы, нужды и стремления — крепко стянута узлом в образах подпольщика - большевика Андрея (народный артист Бабочкин) и старого сторожа с лоцманки Силыча (заслуженный артист Пославский).

Легко, искренне и человечно звучит речь Андрея — пропаганда против войны. Это потому, что она круто замешана на живых судьбах людей, присутствующих тут же, в кадре. Вот почему большая часть внешне-типажных эпизодов трактира исполнена серьезными профессиональными актерами (Чирков, Сладкопевцев).

Бесхитростная детская песенка «хора» взрывает накаленную атмосферу трактира. «Маки, маки, маковушки», — поют дети, и переполненный до краев настроением рабочего горя, взвинченный Андреем трактир срывает на детях свою злобу. Их грубо гонят. Вечером, над рекой, в тихой лоцманке, старый ребячий заступник Силыч учит их другой песне.

И снова трактир. «Замучен тяжелой неволей», — робко выводят дети в пьяном шуме, и светлеют взгляды, проясняются головы, трезвеет трактир. Один за другим вступают суровые голоса, только что плакавшие, ругавшиеся, обиженные. В настоящую революционную демонстрацию выливается рабочая песня, начатая детьми, подхваченная Андреем. Грозной стеной встречает она полицейскую облаву.

Сцена в трактире — высшая точка картины. В ней с огромным напряжением чувств скрещены мотивы пролетарского детства, выхода в жизнь, предвоенной атмосферы существования рабочего класса, сил, в нем заложенных, решительной встречи поколений.

В этой сцене звучит подлинный демократизм, чувство массы, народность. Народность «Подруг» — сродни лучшим зарисовкам горьковской прозы, его рассказам о судьбах, о неудачах и мечтаниях рядового российского мастерового дореволюционных времен. Народность сцены в трактире реализует тему социальной мечты в том смысле, в котором о ней говорил Ленин, — мечты далекой, но всеми своими корнями закрепленной в жизни.

... И идут три девченки по улице рабочей окраины, идут, исчезают и снова возникают. Это уже три девушки-комсомолки идут в райком записываться в женский боевой коммунистический отряд — защищать революционный Петроград от Юденича. Это те самые «подруги революции», образы которых полны сильнейшего обаяния революционной романтики. Это о них складываются легенды, поются песни. Это они до последней минуты остаются с ранеными красноармейцами, оберегая их от орудийных взрывов в ожидании последнего санитарного поезда. Это они под руководством Силыча, командира паровоза, героически прорываются через захваченное белыми Детское. Это все та же маленькая Аська — «пуговица», трогательно-заботливая и хозяйственная (артистка Я. Жеймо), бесстрашно кидается на расстреливающих ее юнкеров.

Это та же бедовая Зойка (артистка З. Федорова) идет на выручку красноармейца в лесную секретку, и парень этот — Сенька, и жадная беспокойная фронтовая любовь — их встреча: «Иду я, иду, все о тебе думаю, весь фронт прошла, все, думаю, встречу».

Это по-прежнему мечтательная Наташка задумчиво в последний раз говорит об их неразрывной дружбе, о детстве, о комсомоле, о будущем (артистка И. Зарубина).

Здесь, в горячих боях, снова встречается молодежь со старыми друзьями, Андреем и Силычем, теперь боевыми командирами. Снова встреча поколений. Вооруженные большевистским опытом старшие товарищи исправляют ошибки молодежи то ласковым подтруниванием, то суровым военным приказом, то теплым дружеским поощрением. Большой политический смысл заключен в этих эпизодах: правдивый, несокрушимый удар всяческому авангардизму наносят они.

Убежденностью и искренностью чувства пронизано талантливое режиссерское творчество Л. Арнштама и в этой части картины. Молодо, с любовью и увлечением играют актеры: три подруги, Бабочкин (Андрей), Чирков (Сенька) и Пославский (Силыч).

Но при всем этом не может не броситься в глаза разностильность между двумя половинами картины. Сила непосредственного реалистического рисунка потрясает во всех сценах детства подруг. Это сцены горьковского стиля, не нуждающиеся ни в каких внешних эффектах и дополнительных средствах воздействия на зрителя. А вот вторая половина — шиллеровская по своему стилю. Ей недостает той глубины, той мудрости, которая звучит в сценах детства и трактира, реалистическая простота которых сочетается с романтикой.

Боевая юность трех подруг — тема первых комсомольцев, тема комсомола по прямому своему политическому смыслу. Героизм, искренность, порыв — этими качествами наделена молодежь «Подруг» в полной мере. Но ведь на самом деле это еще не все их черты. Наша сегодняшняя талантливая молодежь, полная пафоса познания и созидания, разве не черпает эти свои свойства в образах первых комсомольцев? Разве огромная творческая жадность познания и революционной переделки мира — не такие же важные и романтически-увлекательные качества этой легендарной молодежи, как и ее непосредственный боевой героизм? Голодные, едва обутые комсомольцы девятнадцатого года находили время в боевом грохоте не только для личных переживаний, но и для книжки Маркса, брошюры Ленина. Они увлекались стихами, читали не только Пушкина, но и Блока, и Байрона, и Жюль Верна. Они наивно и убежденно решали мировые проблемы, и это были не только комсомольцы, вышедшие из интеллигенции, но именно рабочие парни и девушки, впервые в жизни дорвавшиеся до возможности обсуждать эти вопросы. Это был бурный взрыв открывшихся талантов: изобретательских, художественных, философских, мечтавших об окончательной победе пролетарской революции, чтобы развиваться и крепнуть.

Одна из последних сцен в «Подругах» — в каретнике — разговор девушек о дружбе. Зойка поворачивается на слова Наташи и неожиданно читает пушкинские стихи о дружбе. Это место кажется дискуссионным самому автору картины. Между тем, эти стихи в устах Зойки — ключ к целому комплексу чувств и мыслей, не охваченных образами комсомолок в «Подругах». Впечатление неожиданности этих стихов создается отнюдь не из-за отсутствия реальной их мотивировки, а, наоборот, потому, что тема культуры, пафоса познания и талантов не вошла в эти образы.

Комсомолки гражданской войны взяты в «Подругах» лишь с одной стороны: непосредственного боевого героизма и трогательной дружбы. Это самая существенная сторона, выраженная в картине с большим волнением, талантом и мастерством. Но разве выдерживает эта часть картины сравнение с многогранными, полноценными образами дореволюционного рабочего детства? Посмотрите на этих детей: они знают нужду, цену денег. Их мечты о будущем наивны, но реальны. Они вырастают в политических демонстрантов в трактире, в массовой революционной песне. Эти девченки, выросшие в боевых комсомолок, пройдя через т а к о е детство, должны уметь совершать большее и мечтать о большем, чем это показали «Подруги».

И эта идейная недостаточная полноценность образов комсомолок иногда восполняется в «Подругах» внешними условными приемами. Условны звуки «Интернационала», смонтированные со свистом пуль на мчащемся паровозе. Условной внешней агитационностью звучит фраза в устах умирающей Аськи: «Комсомолу скажите, чтоб девушек было больше в рядах». Сама ее последняя речь трогательна, героична, полна политической силы именно потому, что слова ее — простые человеческие слова о жизни, о девочках, о дружбе. А эта фраза своим внешним подбором слов резко диссонирует с подлинным трагизмом смерти Аси. Она здесь условна.

Что еще можно прибавить к тем потрясающим по силе чувства, по политической страстности словам Андрея, который, приподнимая мертвую Асю, говорит (и Бабочкин находит такую скорбную, дрогнувшую интонацию, что зритель плачет вместе с ним): «Пройдут года, Ася, заживут раны, и тот день, когда мы плачем над тобой, мы будем праздновать, как день победы. Каждая мать с радостью назовет своего ребенка твоим именем — красная сестра Ася».

А вот режиссеру картины этого мало: он заставляет Бабочкина повернуться крупным планом к зрителю и произнести длинный условно-патетический монолог, полный таких общих слов, как: подруги будущего, человечество, наша история и т. д.

Это уже не шиллеровщина, а аттракционная патетика, так чуждая основному стилю «Подруг» — стилю первой половины этой картины.

Можно, конечно, много слов говорить о высоком агитационном искусстве времен гражданской войны, которое, якобы, должно быть принципом картины об этой эпохе. Но ведь это самое агитационное искусство—космические стихи молодой «Кузницы» — гимны Революции и Электричеству, было необходимым, закономерным, но все-таки лишь этапом на пути к реалистической поэтике социалистического искусства. Таков именно был дальнейший путь и поэзии Маяковского, и всего советского искусства. Трамовское движение, как форма агитационного искусства, рожденного рабочим классом, сыграло большую положительную роль, но разве не было закономерным и последующее потускнение Трама и трамовской эстетики, разве не пошел Трам на выучку к культуре старых профессиональных театров? Стоит ли из боковых полемических соображений отстаивать остатки подобной агитационности, застрявшие в таком полнокровном художественном организме, как картина «Подруги» в целом?

Не ясно ли, что последний разговор девушек в каретнике (перед расстрелом Аськи) должен быть шире, значительнее по своим мотивам, что здесь зритель ждет самой разносторонней их характеристики, выраженной не в агитационных лозунгах, а в простых человеческих словах. Не ясно ли, что последний монолог Бабочкина («дорогие подруги будущего») не выдерживает сравнения с речью того же Бабочкина в трактире? Там — страшная сила жизненной правды, «стреляный и травленый рабочий», которого ждет судьба пушечного мяса, сидит тут же рядом, у него есть облик, характеристика, судьба, о нем именно говорит Андрей, и его видит зритель. Поэтому и верит зритель этой речи, поэтому и звучит она, увенчанная революционной песней, как горячая романтическая мечта, закрепленная действительностью. А вот обращение Андрея к подругам будущего в конце картины — условно. Как бы патетичен не был текст статьи Ромэн Роллана, использованной в этой речи, он выпадает из основного эмоционального русла картины. Он внешне-агитационный. Поэтому так трудно произносить его актеру, блистательно справляющемуся со своей ролью во всех других ситуациях.

«Юность Максима» — последовательная лирическая драма, «Чапаев» — последовательная монументально-героическая эпопея.

Картина «Подруги» не достигла полноценного во всех своих звеньях единства идейно-стилевого замысла. Но при всем этом «Подруги» — так искренни, так трогательны и героичны, так давно ждет страна картины о детстве и юности первых комсомольцев, что фильм этот не может не стать одним из любимейших, из самых популярных.

Направо: «ПОДРУГИ». Режиссер Л. Арнштам. Операторы: В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: арт. З. Федорова в роли Зойки

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: рабочий момент

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: арт. Я. Жеймо в роли Аси и арт. И. Зарубина в роли Наташи

На экране встает биография комсомола, выпестованного партией.

◆

Три девушки. Они проходят через весь фильм. В их поведении как бы отлагается эпоха, она движется сквозь них. Так построена фабула «Подруг».

Это не новелла, а повесть с большим социальным охватом. Но из фактов эпохи отобрано то, что ведет героев фильма. Фабула сконцентрирована на них.

И это вдвигает «Подруг» в новую сюжетную систему советской кинематографии, в жанр фильма-биографии, прослеживающего («Чапаев» и «Юность Максима») рост кадров революции.

Персонажи «Подруг» — обычные люди этого поколения, ничем, казалось бы, не выделяющиеся из массы своих сверстников.

Ася — не Чапаев. И не только потому, что Ася не является исторически реальной личностью. Ася — не вождь, автор вовсе не собирался сделать ее народным героем.

Но и Ася, и большевик-подпольщик, впоследствии командир Андрей, и лоцман, впоследствии комиссар Силыч, — это люди «золотого фонда» революции.

Они являются рядовыми представителями рабочего класса, и это обстоятельство подчеркивает то, что сотни тысяч людей, представляемых ими на экране, героичны.

И вместе с тем большинство из них индивидуальны. В этом — неоценимая заслуга актеров. На первом месте тут нужно поставить исполняющую главную роль (Ася) Жеймо, эту маленькую «пуговицу» (так зовется она здесь), соединяющую большой патетический закал с детской шутливостью, тончайшие лирические переживания с такой трудной комедийной «простоватостью». Нужно сказать и о Пославском, создавшем тип чудаковатого старика, преданного революции. Нужно подробно говорить о Бабочкине, играющем подпольщика-большевика, о Чиркове.

Но эта статья — лишь беглые заметки о фильме, где есть только попытки установить общие его стилевые закономерности.

Хочется только сказать об общем стиле актерской игры, о новом стиле, обусловленном драматургическими особенностями «чапаевской» кинематографии.

Некоторые товарищи видели своеобразие актерской игры в «Чапаеве» в том, что рост характера показан на игре с вещами, например, в эпизоде с картошкой, но не этим, не столько этим характерен актерский стиль «Чапаева».

Если драматургически «Чапаев» построен как история роста героя, если драматургическая его специфика заключается в том, что этот рост героя показан через изменение отношений его к различным людям в ходе действия (прежде всего, к Фурманову), то система актерской игры в «Чапаеве» строится на подчеркивании, на выпуклом изображении тончайших оттенков сложнейших и в то же время ясных и целостных чувств рождающегося социалистического человека, на неожиданных переходах одних оттенков в другие, подчеркивающих становление его сознания.

Урок «Чапаева» усвоен в «Подругах». Вот Бабочкин, совершенно так же, как в «Чапаеве», строит образ на разнообразии отношений к людям — к маленьким «подругам», к бабке, напутствующей своих внучек перед отправкой их на фронт, к наступающим на него городовым, к подчиненным ему командирам — нежность, ироническая улыбка, ненависть, патетический призыв... И в этом разнообразии проступает ведущая черта, та же, что и в образе Чапаева,— непоколебимая воля. Ненависть, нежность, ирония—так создается волевая партитура образа.

Так создается новый стиль социалистического актера.

◆

Этот стиль требует работы «на детали» — конкретной и реальной.

Но это реалистический стиль, а не натуралистический, вопреки всем утверждениям его противников. Из мелкой, казалось бы, детали вырастает незаметно для зрителя большая патетическая ситуация, обычная деталь соседствует с высокой романтикой.

Так, бытовая сцена поимки курицы и приготовление обеда «подругами» на фронте перерастает в лирическую сцену, в диалог о дружбе, в чтение пушкинских строк.

Так, глубоко реальный эпизод в «Ключах счастья», где показаны пьяные люди, их сбивчивый разговор превращается в романтическое изображение коллектива, поющего революционную песню.

В этом соединении быта и романтики — одна из существеннейших черт социалистического реализма. Она раскрылась в полной мере в художественной практике Горького, она определила огромное значение «Матери» Зархи—Пудовкина для советского искусства. И она же наличествует и в «Чапаеве», и в «Юности Максима», причем в последнем именно так показан дореволюционный рабочий быт (вспомним эпизод перерастания похорон рабочего в революционную демонстрацию на фоне ширящейся песни). Таковы стилевые корни «Подруг».

◆

И еще один из этих корней — испытанная наша агитка, агитка фронтовых времен. У многих и многих критиков давно уже стало модой презрительно фыркать при упоминании об агитке. Как неверно это. Недостатки агитки известны каждому, но надо же помнить и о немалых ее достоинствах. Агитка—стиль пламенной ораторской речи, стиль Маяковского, Мейерхольда и плакатов Роста. Разве имеем мы право выбросить за борт советского искусства это «грозное оружие»...

Умирает Ася. Над ее гробом Андрей говорит речь. Он обращается к зрителю, крупным планом встает его лицо, он говорит о грядущем счастье, о «подругах будущего». Да, это агитка. Но зритель внимательно слушает эту речь.

Это происходит потому, что прямое агитационное воздействие автор применяет после того, как он заставил зрителя полюбить персонажи фильма, и методами агитки он как бы выводит персонажи из обстановки 19-го года и соединяет их с сегодняшним днем. Реалистическое искусство дополняется романтической публицистикой.

И особенно удачно это потому, что таким путем воссоздается атмосфера бурного и легендарного года — 1919.

Все вышесказанное вовсе не значит, что «Подруги» — это такое произведение, в котором нет никаких недостатков.

Следовало бы говорить о том, что, например, краски, найденные автором-режиссером для изображения фронта, бледнее тех, которыми он пользуется для показа дореволюционного быта. Здесь нехватает тех деталей, из которых может вырасти подлинно реалистическая романтика. Но главное — в том, что если «ключом» в первой половине является песня «замучен тяжелой неволей», если сквозь эту песню показано нарастание революционного движения и нарастание это психологически отражено в образах маленьких «подруг», то во второй половине фильма, когда «подруги» попадают на фронт, автор перестает следить за линией их развития, он создает превосходнейшие каждый в отдельности эпизоды, но «сквозное действие» ослабляется. Характеры «подруг» уже раскрыты, они больше не растут. Правда, здесь появляется новая тема—замечательная тема дружбы людей поколения, которое рождено революцией, но тема эта недостаточно глубоко введена в действие, она — только в диалоге, а не в сценическом поведении персонажей. И именно потому с такой силой звучит финальная сцена гибели Аси, что здесь опять происходит тематическая перекличка с первой половиной фильма — гибель героя, вдохновляющая нас, зрителей, на борьбу.

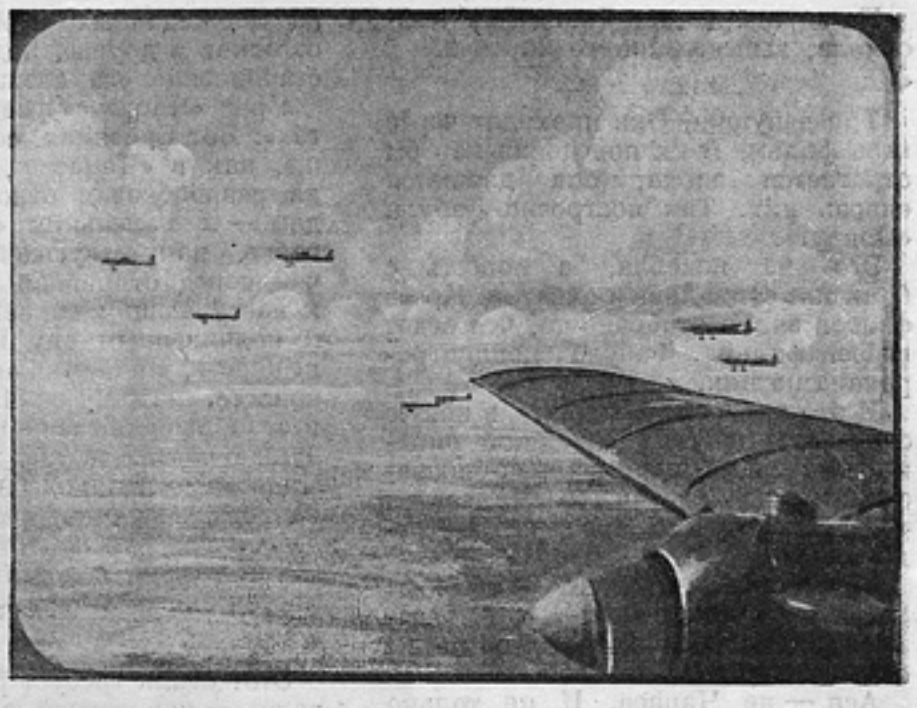
Но недостатки фильма не могут затмить основного.

«Подруги» — радостная победа, и, что радует больше всего, — это такая победа, которая еще и еще раз подчеркивает плодоносность линии социалистического реализма, линии героического, эмоционального и простого искусства, лишенного формалистических побрякушек.

Как и всякая победа советского искусства, она является и победой в деле борьбы за рост творческих кадров. Молодой режиссер Л. Арнштам после этой картины смело выходит в первые ряды мастеров нашей кинематографии. За плечами Янины Жеймо, актрисы, до сих пор недостаточно оцененной нашей критикой, сегодня уже появляется великолепный опыт создания нового, совершенно своеобразного героического образа. Бабочкин, Пославский — эти мастера киноигры—показали в «Подругах» свои новые достижения. С. Юткевич, под чьим художественным руководством создан этот фильм, успехом «Подруг» получает блестящее доказательство правильности той линии, которая в свое время была декларирована его мастерской. Мастерская С. Юткевича имеет законное право гордиться этой победой.

МУЗЫКА „АЭРОГРАДА“

М. ЧЕРЕМУХИН



«Аэроград» остро проникает в сознание зрителя. Он волнует, убеждает своей идейной мощью, единством своей внутренней концепции.

Это один из наиболее запоминающихся фильмов последнего времени.

Для того чтобы сказать что-либо о его музыкальной стороне, надо сперва коснуться его драматургического и стилевого построения, так как именно оно определяет роль музыки в фильме.

Внимательный просмотр «Аэрограда» приводит к следующему выводу: произведение это тонко, мастерски соткано из трех нераздельно слитых между собой тем.

Темы эти таковы.

Первая: природа, показанная широко и вдохновенно, природа, в беспредельных пространствах которой идет борьба за новую жизнь.

Вторая: люди, ведущие эту борьбу, поданные в фильме не только как отдельные, единичные лица, как материал частных биографий, но и как типы, как социально-классовые обобщения и даже как идеи.

Третья: мечта о создании на берегах Тихого океана социалистического города — Аэрограда.

Заслуга Довженко заключается в том, что он сумел дать в фильме эту мечту не отвлеченно, не дидактически-назидательно, а вывел ее из умов и сердец, из плоти и крови действующих лиц, что развитию и реализации этой мечты он сумел подчинить движение человеческих биографий.

Чем объединены и слиты воедино тема природы, тема борьбы обобщенно-типовых человеческих образов и, наконец, тема мечты? Они объединены силой идеи социалистического строительства, которая, будучи воплощена Довженко в образе города Аэрограда, владеет умами и сердцами людей, стала двигателем многих человеческих жизней, развернутых в просторах Дальнего Востока, в дебрях тайги. Идея эта стала также двигателем советского искусства, и Довженко сумел воплотить ее по-новому, с покоряющей свежестью. Идея в этом фильме преобладает над сюжетом, поэзия — над драматургией.

При внешней простоте сюжета и ясности образов язык «Аэрограда» как явление искусства чрезвычайно богат эмоционально, смыслово насыщен и очень сложен.

Сложность его — в непрестанных переключениях из одной темы в другую, из реальности — в обобщение и символ. Так, например:

В начале фильма советский самолет парит в облачных просторах: он воспринимается как символ пролетарской бдительности, готовности к обороне.

Пространства, разворачивающиеся вслед за этим, не только реальность, но и мысль: «Они могут быть полны врагов. Больше бдительности».

Так осмысляется реалистический пейзаж.

Потом—совершенно реальные сцены расстрела диверсантов и погоня. Но вот Глушак нагнал самурая. Поворот смыслового рычага,—и они сразу обобщены — перед нами два класса, две идеи.

Дальше — другой самурай в хижине Худякова. Сейчас он для нас — единичное лицо, частный случай, «он реален» — стоит и точит саблю. Но вот он вышел в лес, начал свой ритуальный танец с саблей. Поворот смыслового рычага — и он стал для нас собирательным лицом, обобщенным образом классового врага, полного ритуального мистицизма и классовой ненависти.

Так же обобщенно воспринимается и замечательная фигура охотника-чукчи.

Это как будто эпизодическое лицо, не имеющее сюжетной роли в произведении. Но почему же он так неотъемлем от этого произведения?

Именно потому, что в «Аэрограде», как уже было сказано, идейная сторона доминирует над сюжетной.

Образ юноши-чукчи, шагающего по степи и по тайге зимой и летом, спешащего в новый город Аэроград, воспринимается как образ растущих масс национальностей далеких окраин, поднятых социалистическим строительством, идущих к культуре.

Весь конец фильма — взлет, волевой натиск. Здесь сходятся внутренние линии сюжета, образы действующих лиц окончательно теряют здесь характер «частных случаев» и обобщаются предельно, они становятся живым олицетворением идеи борьбы за социалистическое строительство на данном участке, за город Аэроград. Изумляет эмоциональная сила мастерства Довженко: он умеет заставить зрителя любить своих героев, если он сам любит их. Он может их сделать и ненавистными, если они ему враждебны.

Нам дороги Глушак, его сын и семья, охотник-чукча, партизаны.

Нам ненавистны самураи, бандит Шабанов, предатель Худяков, староверы.

Довженко умеет воздействовать и на ум, и на сердце своих зрителей, а также и на их зрение. Его кадр обычно входит в сознание зрителя как единое художественное целое.

Особенно запоминаются: тайга, самолет, парящий на страже страны, сцена встречи Володи с ребенком (луч света в сумерках тайги—прием, идущий от великих живописных традиций эпохи Возрождения), бандит Шабанов и его семья, образы староверов, финальный полет аэропланов. Известно, что музыка и живопись на какой-то своей грани сродни друг другу.

Музыка без звуковых красок так же плоха, как и живопись без «звучания» красочной гаммы. Пусть в кино еще нет красок, а есть одна светотень. Но её выразительная сила такова, что образы Довженко жадно впитывают музыкальное звучание, они требуют его, особенно, когда они подкреплены ритмом монтажа. Так, например, поразительный полет аэропланов в конце фильма говорит о том, что там, где слито воедино воздействие формы и ритма движения, до музыки — один шаг. Мы сотни раз видели самолеты на экране, но ничего подобного летным кадрам «Аэрограда» не видали.

Довженко сумел по-новому одухотворить этот прием. Его самолеты движутся медленно, в непоколебимо-постоянном ритме, они кажутся живыми существами, одаренными сознанием и волей, они точно смотрят на нас в упор, становятся важным выразителем основной идеи фильма.

Я потратил много слов, чтобы сказать кое-что о характере фильма (хотя сказал очень мало). Без этого нельзя было говорить о его музыке.

Мы видим теперь, что мастерство Довженко предъявляет высокие требования к Кабалевскому. Находится ли музыкальная часть фильма на высоте изобразительной его части?

Отвечу далее.

Путь рассуждения о роли музыки в «Аэрограде» должен быть, по-моему, таков.

Мы установили в фильме три пересекающиеся и сливающиеся воедино темы.

Музыка могла бы принять участие в углублении каждой из них.

Но несомненно, что для максимальной концентрации ее действия должно быть найдено единство метода ее использования в фильме, какой-то один смысловой стержень, который, как пружина, давал бы музыке исходную точку и вместе с тем энергию для разворота.

Итак, нужна исходная точка, как говорится в физике, «точка приложения силы», без которой сила не в состоянии проявиться. Ясно, что тема природы не может лечь в основу музыкальной концепции в этом фильме, так как музыкальный пейзаж есть всегда нечто статичное. Однако частичное использование этого приема желательно.

Мне кажется бесспорным и то, что третья тема — тема мечты об Аэрограде — в ее отвлеченной форме не может дать музыке исходной точки.

В самом деле: музыка как искусство отвлеченнее других — поэзии, живописи, тем более — театра и кино.

Для того чтобы стать движущей силой, музыка должна нащупать себе точки опоры — ряд конкретных образов-тем (т. е. мотивов, связанных с определенными элементами задания), которыми она могла бы оперировать как тезисами мышления.

Бесспорно, что наша третья тема — тема мечты — также не даст музыке требуемой исходной точки и энергии для разворота, так как мечта, идея сама есть нечто отвлеченное.

Остается вторая тема — тема людей — типов (с их типическими переживаниями), людей — идей (с их идейной направленностью).

Это и есть то, что нужно музыке, чтобы возникнуть и развиваться.

Только мир идей, чувств и переживаний человека (или людей) может явиться поводом к созданию настоящей, полноценной музыки и обусловить собою законы строения и развития музыкального произведения.

Человек — вот «точка приложения силы». Мысль эта, конечно, не нова, но в данном контексте напомнить ее казалось мне полезным. Музыка «Аэрограда» в основном и направлена по этому пути, но с некоторыми отклонениями. Проследим, как отражены в ней те три темы, о которых мы говорили. Первая тема: природа; она не отражена никак. Человеческое восприятие природы, пейзаж не нашли себе места в музыке «Аэрограда».

Не ошибка ли это? По-моему, ошибка, так как зрительно невольно восторженно реагируешь на замечательные картины природы Дальнего Востока.

«АЭРОГРАД». Реж. А. Довженко. Опер. М. Гиндин и засл. деят. иск. Э. Тиссэ. На фото: арт. Кан в роли самурая. «Мосфильм» и «Украинфильм»

Вторая тема: люди — типы с их психоидеологическим багажом — отражена наиболее полно, и это совершенно правильно.

Это наиболее содержательная линия в музыке «Аэрограда».

Мы слышим: музыку самурая, песню партизан, хор староверов, песню охотника-чукчи, эпизод смерти Худякова, марш диверсантов, отдельные короткие, прекрасно работающие фразы-речитативы и т. п.

Это музыкальные образы, неразрывно связанные с образами экрана, хотя кое-что и здесь вызывает возражение.

Наконец, третий план — мечта об Аэрограде, борьба за него — отражен музыкой вступления и финала и песней об Аэрограде на слова В. Гусева.

Эта линия кажется мне ошибочной, несмотря на хороший музыкальный материал.

Обратимся к началу картины, хотя для нашего разбора точный порядок моментов и не важен. На экране — просторы океана и тайги; парящие самолеты стерегут страну Советов.

Звучит музыка, которой придан героический характер, с очень удачными мотивами.

Но... я испытываю чувство обиды — эта музыка ничего не дает мне здесь, она кажется работающей «на холостой ход», так как не выяснена «точка приложения силы», логика строения образа. Что это? Если героизм, то чей?

Такие чувства, как героизм, мужество, отвага и т. п., без их конкретного носителя невозможны, они тогда становятся абстракцией. Героя же пока еще никакого не было, его нам еще не показали, поэтому такая музыка преждевременна.

Мне кажется, что в кино ход музыкальной мысли должен начинаться от образов экрана и потом, если надо, развиваться свободно и закономерно дальше.

Далее идет песня об Аэрограде. Она не вызывает сочувствия: в ней — момент штампа (т. е. именно то, что так несвойственно Довженко в его зрительных построениях). Стало привычным давать в фильмах, как говорится, «ведущую» песню, и этот прием, уже основательно заезженный, требует теперь особой свежести применения. Песня об Аэрограде явно навязана фильму, она к готовой концепции фильма присоединяет извне какие-то свои образы, относительно которых можно сомневаться, нужны ли именно они. Почему надо обращаться к «маме», почему песня звучит так минорно, почему в ней нет взлета, того гордого, полетного ритма, который радует в зрительной части фильма.

Песня эта не вяжется поэтому с характером всего фильма Довженко.

Дальше. «Марш диверсантов» хорош по музыке, но в сочетании с реалистическими образами экрана он выпадает из стиля, он отзывается опереттой. Точно так же хрипы бегущего самурая вытесняют из сознания музыку, которая слышна в это время. Получается противоречивое соединение двух элементов — хрипы (реальность, «частный случай») и музыка погони (обобщение). В таких случаях в кино всегда берет верх элемент более реальный. Рассмотрим музыку самурая. Она состоит из коротких, острых фанфар, звучащих как удары сабли (что очень верно и хорошо) и чего-то в характере джаза на японский лад. Кусок этот, несмотря на некоторую его иллюстративность, работает очень хорошо, так как в нем очень удачно схвачен ритм походки самурая, наглой и чванно-пустой, трусливой, готовой в каждый момент перейти в бегство. Здесь музыка хорошо обобщает образ как тип. К наиболее удачным кускам музыки относятся песня партизан и хор староверов.

Оба эти момента с большой яркостью работают на типовой образ и передают: первый — сурово-мужественный героизм партизан, второй — истерический, болезненный дурман обрядовых песнопений.

Исключительно удачно использована песня охотника-чукчи.

Очевидно, это фольклор. Если так, то это прекрасный опыт идейного претворения фольклора: песня эта звучит как радостное трепетание жизни, как бодрая устремленность.

Затем снова кусок, с которым трудно согласиться,— смерть Худякова.

На экране — сцена большого трагизма; прекрасная игра артистов дает скупые, но верные и глубокие штрихи, весь кусок производит впечатление мужественности и силы. И вдруг в музыке какие-то рыдания, всхлипывания.

Это мельчит, звучит назойливо. Так суровая мужественность горя не терпит хныкания; подобный сентиментализм здесь обиден.

Я решительно подчеркиваю, что дело здесь не в качестве музыки Кабалевского: его кусок хорош и, будучи использован режиссером как-либо иначе, мог бы работать прекрасно. Но так, как он применен здесь, он снимает смысл эпизода.

Что если бы попробовать здесь дать на экране тишину!

Конечно, дать ее не просто паузой, так как паузы, как отсутствия звучания, в кино нет,— мы слышим шум аппарата.

Тишину, молчание в кино надо научиться как-то условно интонировать — вот задача.

Решение ее помогло бы вернее подать эпизод смерти Худякова.

Затем снова убедительный кусок — похоронный марш. Жаль, что он так короток, в нем есть прекрасные интонации героической скорби. Потом финал.

С ним нельзя согласиться.

Правда, музыка начала фильма, использованная в финале снова, развита здесь полнее и более мощно, чем раньше (причем здесь она уже не звучит абстрактно, как в начале, так как сливается для нас с героической идеей создания Аэрограда, с которой мы теперь знакомы), но эта удачная музыка скоро переходит в ту же песню об Аэрограде, которая здесь особенно не вяжется с могучими ритмами довженковского финала, его изумительных самолетов.

И снова чувствуешь обиду, так как музыка, сама по себе хорошая, не вяжется с экраном. Ведь здесь стремительный натиск ритма, замечательный подъем, вызываемый зрелищем так необычно поданных стай самолетов, не является только «приемом»,— нет, это реализация самого содержания, самой идеи фильма — строить и оборонять то, что строишь.

Поэтому музыка оказалась не в ладах не с каким-либо частным, внешним приемом режиссера, а с самим содержанием фильма. Мы не знаем, какие задания получил от Довженко Кабалевский, кому из них принадлежит тот или иной замысел, то или иное решение эпизода.

Мы можем только судить о результатах их совместной работы.

И общим выводом из ознакомления с «Аэроградом» является мысль, которая уже была высказана мной на страницах этого журнала: в наших фильмах музыка отстает от изобразительного материала.

«АЭРОГРАД». Реж. А. Довженко. Опер. М. Гиндин и засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм» и «Украинфильм»

РЕАЛИЗМ И НАТУРАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИНО*

И. КРИНКИН

Замечательный год! Страницы, вписанные им в книгу истории советской кинематографии, радостны, ярки и значительны.

В этом году кинематографическое произведение («Чапаев») стало гордостью искусства народов Советского союза. В этом году после долгого перерыва на экране появился ряд значительных картин, в которых заложены тенденции большого, настоящего искусства. В этом году вождь лучшей части человечества обратился с незабываемыми словами к кинематографистам, назвал их носителями «самого массового из всех искусств». В этом году партия и советская власть отметили советскую кинематографию и ее людей высочайшими наградами, окружили их вниманием и любовью всей страны. В этом году мировая кинематография приехала к нам со словами признания. Наконец, в этом году советская кинематография вплотную подошла к грандиозной реорганизации.

Этот перечень событий справедливо позволяет нам назвать 1935 г. — годом большого подъема.

С тем большей категоричностью мы должны выступить против той волны неумеренных восторгов, безудержных захваливаний и апологетических выкриков, которыми за последнее время в нашей кинопрессе сопровождается выпуск почти каждой средней картины.

Такая «критика», вскружившая голову не одному творческому работнику, ничего общего не имеет с линией кинематографического руководства и лучшей, основной части творческих работников кинематографии, линией все возрастающих требований к своему искусству, к своей творческой работе. Туман, порождаемый критическим фимиамом, очень часто скрывает от нас те глубокие недостатки, которые порой еще заложены даже в лучших наших картинах, скрывает от нас тот факт, что основная масса кинокартин производства 1935 г. все еще находится на невысоком художественном уровне.

Это требует пояснения. Дело в том, что в стране переменилось понятие масштабности. Достижения наши в подавляющем количестве областей культуры и народного хозяйства таковы, что о них не могли мечтать самые передовые представители других общественных формаций. В искусстве же счет все еще ведется пока на старый лад. И если мы к киноискусству подойдем с точки зрения новых масштабов, мы поймем, что «Юность Максима», «Крестьяне», «Летчики» нельзя назвать шедеврами, «Горячие денечки», «Любовь и ненависть», «Вражьи тропы», «Путь корабля» — достижениями, а «Семь сердец», «Пастух и царь», «Рекорд мисс Грей» и другой, и прочий «середняк»— явлениями искусства.

Это говорится, конечно, не с расчетом кого-нибудь обидеть или сбросить со счетов. Это утверждение исходит, прежде всего, из размышлений по поводу функций искусства в различные периоды человеческой истории, в условиях различных общественно-экономических формаций.

Общепризнанным периодом высочайшего расцвета искусств является древняя Греция. Искусство выполняло там настолько важную роль, оно настолько переплеталось с жизнью народа, что слова м у д р е ц и х у д о ж н и к были синонимами. Искусство, прежде всего, было общенародным. Искусство органически входило в народную жизнь. Отсюда колоссальное уважение и влияние, которым пользовались в те времена художники.

При феодальном и капиталистическом строе искусство выродилось в нечто второстепенное, оно оторвалось от народных корней, перестало учить и воспитывать массы. Это предопределило и новые функции искусства. Из учителя жизни для многих оно в значительной степени превратилось в усладителя жизни немногих.

Социалистическая революция в России не только возвратила искусству его истинные функции, а художнику — уважение и почетнейшее звание «инженера человеческой души», но наполнила это слово небывалым в человеческой истории смыслом и значением.

Особенно наглядно эти функции проступают применительно к киноискусству, которое по самой своей природе и особенным свойствам, ему присущим, призвано сыграть исключительную роль в общественной жизни. Эту роль кино с гениальной мудростью и четкостью сформулировал тов. Сталин в своем обращении к советским кинематографистам во время 15-летнего юбилея.

◆

— Краски мои бледны, — сказал живописец.
— Что ж делать? В нашем городе нет лучших.

Безгласный

Советский художник не может жаловаться на отсутствие ярких красок в своей стране.

Не было эпохи в истории человечества ярче, богаче, героичнее, насыщеннее, чем наша эпоха реализации социалистических идей. Это стало общепризнанным мировым фактом. Краски нашей жизни сверкают всеми цветами спектра.

Каждодневно совершаются такие события, которые в условиях предыдущих формаций не совершались в течение десятилетий. Нет нужды их перечислять. Поезжайте в любой уголок нашей родины, — вы их увидите, не хотите ехать, — прочитайте любую газету, не хотите читать, — вы про них услышите от окружающих, они, наконец, совершаются с каждым из нас.

Неудивительно, что буквально любая тема любого произведения любого советского художника идейно богаче и содержательнее тематики самого выдающегося буржуазного художника.

Но наши требования к искусству несоизмеримо выше, чем требования буржуазного общества. Там самые претенциозные удовлетворялись живописанием мира. Про эту ограниченность буржуазного реалистического искусства с горечью пишет один из выдающихся теоретиков немецкого романтизма Фридрих Шлегель: «По какой-нибудь Цецилии Беверлей мы, по крайней мере, узнаем, как скучали в Лондоне; крепкие слова, образы сквайров у Фильдинга как бы выкрадены из жизни. Но как скупо и какими ничтожными дозами все эти книги наделяют нас реальным материалом. Любое описание путешествия, любое собрание писем является более ценным, нежели лучшие из этих романов».

Это не значит, что мы недооцениваем значения буржуазного реализма, в особенности в его выдающихся образцах, но мы хотели этой цитатой еще раз подчеркнуть всю ограниченность буржуазного искусства. Мы требуем не только живописания. Мы говорим художнику: помоги своим могущественным оружием и современнику, и потомку познать богатства нашей действительности, а для марксиста-художника познать мир — значит активно его переделывать, значит «проводить через свою душу живую явления мира и этим самым вдыхать своим искусством душу живую в этот мир».

* Печатается в дискуссионном порядке. В частности редакция не согласна с оценкой фильма Кавалеридзе "Прометей".

Эти взгляды на функции и масштабность нашего искусства будут руководить нами при дальнейших рассуждениях как об общих проблемах киноискусства, так и при разборе отдельных картин 1935 г.

◆

В произведениях 1935 г. особенно рельефно выступают биографические черты как наших кинохудожников, так и самого киноискусства. Положительные и отрицательные тенденции прошлых этапов выкристаллизовались в картинах этого года.

У каждого значительного художника, помимо темы в общепринятом смысле этого слова, в произведениях наличествует так называемая личная излюбленная тема. Так, например, Козинцев и Трауберг в своем творчестве по существу разрабатывали одну глубоко пессимистическую тему—тему одинокого человека, противостоящего действительности, тему гибели революционных тенденций в условиях торжествующей реакции. Трактовка этой темы у них претерпевала постоянные изменения, параллельно с изменением их мировоззрения.

В «Чертовом колесе» революционный матрос с «Авроры» чуть не погибает под влиянием обстановки нэпа. Нэп режиссерами, как и целым рядом других мелкобуржуазных художников, был воспринят как реакция по отношению к революционной эпохе военного коммунизма, а не как тактический маневр, двигающий революцию вперед.

В «СВД» — та же тема. Непосильная революционная борьба и гибель декабристов в условиях торжествующего николаевского режима.

В «Новом Вавилоне» — гибель коммунаров и победа реакционной «третьей республики». Конец картины глубоко пессимистичен, ибо «Vive la commune» пишут умирающие, гибнущие люди в обстановке дикого разгула победивших тьеровцев.

Подпочву этой темы мы обнаруживаем и в картине «Одна». Воодушевленная лучшими общественными чувствами учительница попадает в обстановку темного, отягченного предрассудками Алтая и почти гибнет. И все же в «Одной» впервые намечаются тенденции переосмысления этой «личной темы» художников.

Да, учительница — человеческая личность — в одинокой борьбе за новое, за настоящее опять противопоставлена «темным силам» действительности и, кажется, опять будет побеждена и раздавлена этими несокрушимыми косными, реакционными силами. Но это только кажется. Старая трактовка темы разоблачается, она оказывается фиктивной.

Впервые в произведении Козинцева и Трауберга человек, его лучшие революционные устремления побеждают. Человек уже больше не «один». О затерянной в далеких алтайских снегах учительнице помнят, ей помогают в борьбе. Замерзающую ее спасает самолет. Правда, эта победа совершается неожиданно, в заключительных кадрах фильма, но все-таки в «Одной»—путь к победе над «темными силами» намечен; художники увидели путь к новой трактовке, новому пониманию взаимоотношений человека и действительности.

В «Юности Максима» мы наблюдаем решительные шаги по этому пути. Тема оказывается сломленной.

В обстановке реакции, показанной в фильме, мы явно видим и ощущаем торжество грядущей революции. Самое ценное в этой картине — замечательный, глубокий, органический ее оптимизм, которым пронизана вся трактовка темы.

Характерно, что первоначальный вариант сценария «Юности Максима», в сущности, повторял концепцию предыдущих произведений. В 1908—1909 гг. приезжает в Петербург бежавший из ссылки большевик. Партия разгромлена, революционного движения нет. Он одинокий, бесстрашный вступает в неравную борьбу с реакцей. В середине сценария как из-под земли появлялись робкие, разрозненные силы революции, намечалась эпоха подъема.

И только в процессе работы над фильмом, при помощи партийного и кинематографического руководства, под влиянием ряда сдвигов, происшедших в мировоззрении художников, окончательно сломилась прежняя тема, а вместе с ней и стиль бывших «фэксов».

Художники повели страстную и искреннюю борьбу за реалистический стиль, за простоту, за создание человеческих характеров.

Борьба была нелегкая. Каждый кадр, каждый образ «Юности Максима» — живой свидетель этой борьбы. Борьба сказалась не только в трактовке темы, но и на изобразительных приемах картины, на принципах монтажа. Особенно в этом отношении примечательно разительное отличие пролога и картины. Если в прологе оператор Москвин пользуется старыми приемами съемки и расположения света, создающими эстетский завуалированный и условный кадр, то тем разительнее ощущаешь новые методы в пользовании изобразительными средствами в остальных частях картины. Реалистическая фотография почти всех павильонов, массовых натурных сцен, в особенности прекрасной, светлой, насыщенной подлинным лиризмом и реализмом сцены конференции в лесу, простой ровный монтаж почти всех сцен — положительный результат нового стиля художников.

Пролог воспринимается как прощание с прежними взглядами и установками прежней изобразительной культуры, как некий полемический вызов самому себе.

Но вот пролог кончился, и перед зрителем развертывается правдивая повесть о том, как из озорного рабочего парня, песельника и весельчака Максим вырастает в профессионального революционера-большевика. А наряду с этим, перед глазом профессионала развертывается картина борьбы советских художников с тяжелым грузом прошлых лет, за реалистический метод. В этой борьбе можно отметить победы и двух противников — реализма и натурализма, часто и ошибочно принимаемых за друзей.

Вот мягко, плавно и уверенно художники показывают нам настоящую насыщенную биографию живого человека — Максима. Заводской двор, гибель товарища, воскресная школа, смерть рабочего, демонстрация, тюрьма, конференция, писание листовки, проводы Максима. Растут события, растет человек. Растет человек, растут события.

Не одинокий человек в пустыне, а один из многих, окруженный и закаленный мощным революционным движением. Реализм мощно и уверенно наносит удар за ударом.

Но не дремлет и противник. Автомобиль капиталиста сочной, «настоящей» грязью облепляет лица Максима и Демы. Истошные мелодраматические крики и долгое, детально показанное избиение в тюрьме, фальшивая дидактика диалога Поливанова и Максима в карцере. Составление и чтение на глазах у публики листовок, явная боязнь крепкой интриги, порождающая хроникальность повествования, сознательный отказ от музыки в картине и ограничение только подлинными песнями эпохи. Синхронность, как принцип, аскетическое самоограничение в монтажных комбинациях. Все это немаловажные удары, наносимые натурализмом реалистическим тенденциям авторов. Эти удары — поучительны. Они показывают, что не так-то легко протекает борьба за подлинно социалистическое искусство.

На этом же пути лежит картина «Крестьяне».

Творчество Эрмлера, пожалуй, больше, чем у кого-либо из наших кинорежиссеров, в прошлом было проникнуто реализмом. Если дорога «фэксов» в известной степени пересекалась в свое время с магистральным трактом «интеллектуального кино», то Эрмлер в каких-то точках стоял ближе всего к тому направлению, которое было порождено Пудовкиным в реалистическом фильме «Мать». В особенности характерен в этом отношении «Обломок империи», который, несмотря на известную дань схематичности, сумел показать черты эпохи реконструкции через развитие образа героя.

В прошлом творчестве Эрмлера реализм в значительной степени парализовался его экспрессионистическими вкусами. Но, как это ни странно, эти же вкусы предохраняли художника от натурализма. Освобождение от экспрессионистических тенденций трансформировалось у Эрмлера на данном этапе в натурализм. И если этот натурализм не бросался так в глаза в картине «Встречный», картине эпохиальной и полемически заостренной против нездоровых тенденций в советской кинематографии, то натуралистические сцены «Крестьян» определенно снижают это большое произведение искусства. Целая часть «Крестьян» отведена сцене убийства Варвары. Убийство изображено со всеми деталями.

На протяжении десятков метров зрителю показывается подготовка убийства, его выполнение, повешение трупа. Все это сделано детально и талантливо. И именно вследствие этого, вместо того чтобы работать для идеи произве-

---

Направо: «БЕЖИН ЛУГ». Реж. засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Опер. засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм». На фото: засл. арт. Е. Захава в роли отца и пионер Витя Карташев в роли Степки.

дения, чтобы подчеркнуть главную мысль, эта сцена от главной идеи отвлекает, приобретает самодовлеющее значение. Сила следующей сцены, одной из самых блестящих в картине (речь над трупом), в которой во весь рост встает образ большевика Николая Мироновича, ослабляется самодовлеющим натурализмом предыдущей. То же самое и в сцене с пельменями. Основная мысль сцены — характеристика Николая Мироновича, как гибкого, связанного с массами работника, — тонет в деталях. На протяжении продолжительного времени перед зрителем чавкают, потеют, нажираются, напиваются, плюются, давятся. Снято и поставлено это с большим мастерством и блеском, но основная цель этого своеобразного собрания — решение о выкорчевке кустарника — преподносится зрителю в виде надписи.

После сцены с пельменями, никак не характеризующей ростков нового в деревне, следующая сцена—добровольного коллективного труда на пользу колхоза—кажется бледной и немощной, а между тем, ее идейная нагрузка для общего замысла картины гораздо значительнее. Невольно вспоминаешь картину Кинг Видора «Хлеб наш насущный». Там бездна талантливости, блеска и изобретательности вложена автором в сцену коллективного труда, сцену, которая в общей концепции картины не играет почти никакой роли. Подобная сцена в «Крестьянах» подняла бы эрмлеровскую концепцию фильма на невиданную высоту подлинного реализма.

Неумение определить центр тяжести и сосредоточить на нем свой талант и изобретательность художника — существеннейший недостаток автора «Крестьян» и ряда других наших художников. Это неумение объясняется непреодоленными еще натуралистическими тенденциями. Опасность натурализма заключается, главным образом, в его свойстве маскировать мелкое правдоподобие под подлинную правду жизни. Только большая идейность художника, цельность и стройность его художественного замысла, продуманность каждой детали с точки зрения главной мысли произведения может предохранить его от натурализма.

Поэтому, в частности, чрезвычайно разумной является решительная и жесткая политика киноруководства, направленная к тому, чтобы еще до процесса съемок произведение во всех деталях было разработано в режиссерском сценарии. А в нашей практике не только «большие», но и «маленькие» режиссеры часто рассматривают режиссерский сценарий, генеральный план, как некую формальную отписку, надеясь, главным образом, на вдохновение, которое придет в павильоне. Отсюда ряд сюрпризов, снижающих качество наших картин и мешающих их продуманности и цельности.

Не вина, а беда авторов «Юности Максима» и «Крестьян», что у них иногда еще стираются грани между мелким и большим. Не их вина, а беда, что они иногда небольшую лужу принимают за океан, и вместо того чтобы переехать эту лужу на челноке, садятся на берег, раскладывают перед собой большую морскую карту и начинают строить макет океанского парохода. Этот натурализм является расплатой за рационалистический период советской кинематографии. Но неслучайно «Юность Максима» и «Крестьяне» — лучшие картины первой половины 1935 г. Они лучшие не только по своей талантливости и значительности тем, но и благодаря заложенным в них и побеждающим реалистическим тенденциям. Иначе дело обстоит со следующей группой картин.

◆

В свое время как реакция на формализм в нашей кинематографии появилась теория так называемого а г и т п р о п ф и л ь м а. Эта теория фактически упразднила или, во всяком случае, сводила роль кино как искусства к минимуму. Основную задачу кино представители этой теории видели в популяризации кинематографом различных кампаний, в экранизации политических лозунгов дня.

Рядом с этой теорией, в кинематографе прививались идеи литфронтовцев, проповедывавших немедленный отклик на любые события дня, требовавших произведения-однодневки.

В практике художественной кинематографии эти теории выразились в нарочитом пренебрежении формой, в лобовом показе любых жизненных явлений, в схематичном противопоставлении «положительного» и «отрицательного». Так родились образы «стопроцентных» добродетелей и «стопроцентных» злодеев. На щит подымались картины, вроде «Таньки-трактирщицы», явившиеся образцом этого рода произведений.

Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. положило конец как теории, так и практике «агитпроповщины». Но отголоски ее слышатся во многих картинах.

Во многих фильмах 1935 г., несмотря на самые честные субъективные намерения их авторов, груз предыдущего периода явно тянет ко дну.

Основная беда этого рода картин заключается в том, что в них обнаруживается чрезвычайно мало жизненных наблюдений и еще меньше мыслей по поводу наблюдаемого. Они скользят по поверхности явлений. К их числу принадлежат и такие, казалось бы, «благополучные» картины, как «Золотые огни» Корша и Бродянского, «Новая родина» Аршанского и «Семь сердец».

Как они похожи, эти картины, одна на другую по своей структуре, манере, персонажам, ситуациям!

Излюбленным местом действия являются новостройки, крупные предприятия; персонажи — инженеры, директора и дежурные — добродушные, они же ворчливые— старые рабочие. Ситуация — вредитель и вредительство. И, конечно, любовь молодых инжецеров обоего пола.

Разве эти объекты не значительны, разве в них не заложен основной пульс нашей богатой действительности, разве нет таких приятных стариков, разве наша техническая молодежь не является нашей гордостью, разве нет замаскированных классовых врагов и вредителей на наших предприятиях? — Да, все, все это верно, все это есть. И с точки зрения внешнего правдоподобия в этих картинах более или менее все обстоит благополучно. Действительно: крупная электростанция, построенная на большом непроходимом болоте; на ней работают различные люди: бывший комиссар красноармейского отряда Бобрик, молодой инженер Ковалев, дочь кузнеца Марина Бунцевич, недавно окончившая вуз, ее сестра Зося — работница, рабочий Леша — в прошлом батрак, бывший кузнец, ныне помощник монтера и изобретатель Бунцевич. Все они выросли в этих местах, знают друг друга. Советская власть сделала их видными членами общества.

Люди эти поставлены в некие сюжетные ситуации. Ковалев любит Марину, она его. Зося любит Лешу, он ее. Все они хорошие, преданные работники. Старик Бунцевич — изобретатель и рационализатор. Жизненно все это? Безусловно. На этой же станции притаился в качестве скромного монтера бывший владелец мельницы, бывший участник кулацкой банды... Он не любит советской власти, он ненавидит ее достижения, ее людей. Эта ненависть реализуется у него во вредительстве. В конце концов вредителя разоблачают («Золотые огни»). Жизненно все это? — Бесспорно.

Или: в пустыню отправляется исследовательская геологическая группа в поисках месторождений нефти. В составе экспедиции советские молодые люди — инженер, радист, девушка-инженер. Молодые люди в нее влюблены. В качестве проводника — бывший кулак — бай. Он всячески старается препятствовать успехам экспедиции. Он лишает экспедицию воды. Он создает обстановку видимой бесцельности экспедиции. Он, наконец, пытается сжечь нефтяной источник. Все эти трудности состав экспедиции преодолевает. Нефть найдена. Вредитель разоблачен («Семь сердец»). Жизненно это? — Бесспорно.

Или: в калийных рудниках Соликамска живут и работают молодой инженер Рудницкий, девушка-инженер. Они любят друг друга. На этих же рудниках добросовестно работает большая группа немецких специалистов. Среди них виднейший крупный специалист, добросовестный инженер Кельвиг с женой Эмилией. Тут же ударник Никита. Приезжает из Германии представитель германского калийного синдиката, капиталист и фашист. Всяческими ухищрениями он пытается переманить Кельвига на свою сторону, увезти его обратно в Германию. Но все эти попытки кончаются неудачей. Кельвиг с женой остаются в СССР и принимают советское гражданство, а представитель калийного синдиката разоблачен и изгнан («Новая родина»). И это бесспорно жизненная ситуация. Так в чем же дело? — А в том, что все эти жизненные схемы в этих произведениях ни в малейшей степени не отражают действительных процессов нашей жизни, действительных людей эпохи. Здесь дело не только в том, что тематика всех этих картин поразительно однообразна и похожа, что драматургия этих вещей растрепана и шаблонна. Дело не только в том, что многие персонажи введены без всякой надобности, что любовная

тема явно притянута за волосы, что вредители, в сущности, действуют крайне примитивно и наивно и их можно было разоблачить с таким же основанием в начале картины, как и в конце. Дело, главным образом, заключается в том, что все это является результатом примитивного процесса мышления художников — авторов этих фильмов.

Авторы этих картин действительность подгоняют под заранее готовые представления о жизни, представления правильные, но основанные на чужом знании действительности, а не на собственном восприятии ее. Беря готовые жизненные представления, готовые «клише», они не умеют конкретизировать, индивидуализировать явления, и поэтому рождается схема, которая не отражает жизнь, а ее искажает. Отсюда отсутствие индивидуальных черт у персонажей вышеназванных картин. Все они поразительно похожи один на другого: Ковалев — на Рудницкого, Бунцевич — на Никиту, Марина — на девушку-инженера, обе — на героиню «Семи сердец». Похожи их действия, их поступки. Все вместе они сливаются в один обезличенный персонаж, который не является ни типом, ни характером.

Чтобы не быть голословным, возьмем хотя бы актерский образ, создаваемый актрисой Свердловой. Эта актриса снималась в трех картинах, выпущенных в 1935 г. и поставленных различными режиссерами, — в «Золотых огнях», «Новой родине» и «Пути корабля». Посмотрите эти картины одну за другой, и у вас создастся полная иллюзия, что Марина, девушка-инженер и журналистка — это один и тот же персонаж, который где-то за экраном на два часа меняет профессию инженера-электротехника на химика, а химика — на журналиста. Во всех трех картинах она изображает один и тот же персонаж — «передовую молодую женщину», влюбленную или влюбляющую в себя. Те же улыбки, те же интонации, те же движения, те же поступки, совершаемые в тех же ситуациях.

Попробуйте провести такую же аналогию между актерским образом, создаваемым Чирковым — крестьянином в «Чапаеве», Чирковым—Максимом в «Юности Максима» и им же хотя бы в «Песне о счастье». Разные люди, разные движения, разные поступки, потому что различны характеры, действующие в непохожих ситуациях. Здесь дело не только в большей или меньшей талантливости актеров, а, главным образом, в том, что у Свердловой сценарный материал и однообразие режиссерских трактовок характера выработали раз и навсегда стандартную маску, вполне укладывающуюся в однообразную, заранее заданную жизненную схему этих картин.

К числу картин, основанных на такой заданной жизненной схеме, мы должны отнести и «Вражьи тропы» Преображенской и Правова.

Каждое произведение настоящего реалистического искусства, отражающее действительность, группирует людей и события, ставит их в определенные отношения таким образом, что художник не только констатирует те или иные жизненные явления, но и исследует, анализирует их и открывает неожиданные, неизвестные до сих пор стороны действительности. Разница между произведением искусства как определенной замкнутой образной системой и обыкновенным бытовым рассказом очевидца о случившихся где-то фактах заключается в том, что художник не ограничивается фотографическими наблюдениями, но обязательно осмысливает и отбирает их, сохраняя их конкретность и неповторимость.

Таким образом, в каждом произведении искусства наличествуют как бы 2 плана (разделение это условно): 1-й план — сюжетное изложение (факты, фабула), 2-й план — осмысление этих фактов (тема).

Если мы возьмем шекспировского «Короля Лира», то одним планом будет заимствованная из старой хроники история черной неблагодарности дочерей некоего короля, а вторым, главным планом — судьбы всего человечества в момент, когда «порвалась связь времен», когда л и ч н ы й и н т е р е с стал царить над миром и прогнал людей иного, патриархального стиля жизни в степь, в бурю, в дождь, под удары грома и молнии.

Эти два плана в художественных произведениях органически переплетаются, неотрывны друг от друга. Иначе не было бы произведения искусства. Кинематографические произведения типа «Вражьи тропы», независимо от добрых намерений авторов (а пора раз и навсегда установить, что и критик, и зритель имеют дело не с субъективными намерениями, а с объективно существующим фильмом), заключают в себе, главным образом, первый план, т. е. информирование об определенных фактах, имевших место там-то и там-то, в лучшем случае лично наблюденных авторами.

В 1929—1930 гг., в первый период коллективизации в Казакстане, в селении группа кулаков во главе с семьей Окатовых, предвидя для себя последствия этой коллективизации, организовала лже-колхоз «Сотрудник революции». Этот лже-колхоз она противопоставила колхозу, организованному беднотой, возглавляемому Романом Каргополовым.

Органическое осмысление этого материала, так хорошо разработанного в романе Шухова «Ненависть» (фабула которого механически использована в фильме), раскрыло бы зрителю изумительную историческую эпоху, показало бы огромную ненависть и ярость обоих классовых лагерей, показало бы, как подло умирал класс паразитов и как в великой борьбе восторжествовали идеи класса, несущего человечеству освобождение. Оно показало бы, как соединилась «связь времен», как из капиталистического хаоса возникает стройное здание социализма. Раскрылись бы характеры людей обоих лагерей. Упорные, волевые, страстные и в то же время простые и глубоко-человеческие, с одной стороны, и не менее упорные, жестокие, хитрые, с другой стороны. В этом случае авторы отмели бы второстепенные, не характерные факты, персонажи, сосредоточили бы главное внимание на интереснейших коллизиях классовой борьбы.

Что получилось на деле? Личная судьба второстепенного персонажа — учительницы, поочередно влюбляющейся в Романа Каргополова и Иннокентия Окатова, оказывается в центре внимания авторов фильма.

Характерная деталь, долженствующая подчеркнуть хитрость маскирующегося врага, — «рабоче-крестьянская свадьба», — превращается в балаган, растянутый на целую часть фильма. Только что очарованная Иннокентием Линка почему-то убегает из-под «венца» и сразу же без всякой мотивировки начинает ненавидеть его.

Неграмотная и забитая батрачка Фешка в фильме сразу превращается (фактически «переодевается» за экраном) в сознательную передовую трактористку. Само собой разумеется, за ней опять ходят двое — и Роман, и Иннокентий. Иннокентий Окатов, хитрый и умный враг, превращен в позирующего, кулацкого балбеса.

Гипертрофия деталей, пейзажей, поз, комикований заслонила, смяла основной факт — борьбу двух миров — и заменила живых, интересных людей позирующими масками.

Единственный, глубоко волнующий эпизод фильма — поджог поля бедняком Ларем Нашатырем, не могущим найти своей дороги, — только подчеркивает неправильность всей структуры фильма.

◆

Перечисленные картины легко смотрятся, пользуются относительным успехом у зрителя. Нет ли тут противоречия? — Ничуть.

Дело в том, что за последнее время профессионально-ремесленный уровень наших режиссеров чрезвычайно вырос. Плакатных людей эпохи «агитпропфильмов» сменили люди более «правдоподобные». Сценаристы перестали непосредственно вкладывать в уста героев цитаты и лозунги, научились кое-как развертывать интригу.

Режиссер научился монтировать таким образом, что внутренняя статичность произведения не так бросается в глаза. Все это бесспорно облегчает зрительное восприятие. Но главное заключается в том, что необычайно выросший культурно и политически зритель проделывает за художника большую творческую работу. Он в воображении своем дорисовывает типы, наполняет содержанием характеры и каждый более или менее удачный намек подхватывает налету.

Это служит к чести нашего зрителя, но не к чести художника, который засоряет головы зрителя примитивностью своего художественного мышления и приучает зрителя довольствоваться малым.

В лучшем случае после просмотра подобных картин у зрителя появляется ощущение, что великие, настоящие дела действительно где-то совершаются, но что ему, зрителю, отвели самое неудобное место для наблюдения этих дел.

По мере того как все больше будут появляться настоящие произведения искусства, прием зрителем таких картин, как «Золотые огни» и «Вражьи тропы», будет все больше и больше затруднен.

◆

У нас очень часто злоупотребляют терминологией. Вспомним хотя бы пресловутый термин — «специфика кино». За истинное содержание этого термина некоторые товарищи выдавали все, что угодно. Этим термином прикрывали подчас самые оппортунистические идейки, вплоть до утверждения абсолютной невозможности какого бы то ни было планирования в кинематографии.

Точно так же у нас злоупотребляют термином — «жанр». Некоторые превратили это слово в какой-то панцырь, защищающий от критики и разумных требований. На всякие возражения и требования мы слышим шаманские заклинания: «Но, позвольте, — это же комедийный жанр! Это понимать надо, а вы подходите к нему с обычными мерками».

Да, конечно, каждому жанру свойственны свои формы, свои изобразительные и драматургические приемы, но есть общая мера, с которой мы можем и должны подходить ко всем произведениям искусства, независимо от их жанровых особенностей. Эта мера — правдивое отражение действительности. Она же целиком и полностью приложима и к нашим комедиям, ибо целью советской комедии в конце концов является познание серьезного через комическое.

В любой классической комедии Аристофана, Шекспира или Мольера под покровом комического зритель всегда ощущает непосредственную действительность. Это ни на секунду не значит, что мы требуем изъятия из наших советских комедий тех специфических черт, которые свойственны этому жанру, т. е. гиперболичность, намеренный произвол и, главное, особое искусство характеристики, заключающееся, в одном случае, в бессознательном проявлении персонажем смешных черт, тонко подмеченных автором (тип тонкой, я бы сказал умной комедии), в другом случае, когда обладатель смешных черт не только их не скрывает, но всячески их выставляет напоказ, осмеивая их вместе с зрителем (комедия фарсового порядка).

Эта специфика комедийных форм, умно применяемая, помогает нам очень часто познать некоторые существенные стороны действительности гораздо полнее, чем скучная и серьезная драма.

Мы заговорили о комедии в связи с картинами «Горячие денечки» и «Частная жизнь Петра Виноградова». Между тем, эти произведения нельзя назвать комедиями даже по вышеприведенным формальным жанровым признакам.

Ведь не смешной чертой, а как бы примерной положительной является у Петра Виноградова его фамильярное обращение с классиками, его показная педантичность в распланировке рабочего дня. Ведь не в многометражном обыгривании уборной — специфичность комедии.

Или «Горячие денечки». Не смешной ведь чертой, подлежащей осмеянию и искоренению в отдельных отрицательных красноармейских типах, является простоватость и, я бы сказал даже, убожество двух друзей — танкистов, героев картины. Не в комикующем же Черкасове комедийная специфичность этой картины. Для подобного рода произведений найдено специальное название — «бытовая лирическая комедия», а злые языки окрестили их метким словом — «бодрячки».

Корни этих произведений целиком кроются в этом же фальшивом, примитивном восприятии действительности, которое лежало в основе картин «агитпроповского» периода, с той лишь разницей (помимо чрезвычайно выросшего профессионального мастерства), что если в картинах того периода герой примитивно выражал свои эмоции в патетических формах, то здесь эти же тенденции проявляются в конфетном умилении. Герои не бьют себя в грудь, доказывая, что они за советскую власть, а умиляются, умиляются, главным образом, собой, приглашая зрителя делать то же самое: «Глядите, какой я хороший: несмотря на то, что мне самому нравится девушка, я ее уступаю более достойному моему командиру и совсем не страдаю от этого. Ведь любовное страдание — несвойственно командиру Красной армии; я умиляюсь, я танцую, умиляйтесь мной и вы, зрители».

Мы говорим в искусстве о красоте. На I творческом совещании киноработников много говорилось о подлинной красоте, заложенной в таких картинах, как «Броненосец Потемкин», «Чапаев». В разбираемых нами фильмах настоящая красота подменяется паточной красивостью, не повышающей, а понижающей эстетические вкусы наших зрителей. Всее кинматографические возможности использованы для насаждения этих примитивных, пошлых представлений о красоте.

Тов. Динамов на творческом совещании, говоря о величайших возможностях кино по сравнению с другими видами искусств, между прочим, отметил, что если на экране можно улыбку держать одну-две минуты, то театр этими возможностями не обладает. Но когда авторы «Горячих денечков» держат на устах всех героев умиленную, стандартную,. не меняющуюся улыбку в течение почти двух часов, начинаешь проклинать возможности кинематографа.

Особенно рельефно выступают недостатки «Горячих денечков» в сравнении с подлинно-лирической (без кавычек), умной картиной Райзмана «Летчики». Сделанная примерно на том же материале, она дает нам истинное представление о замечательных людях нашей авиации, о людях, которыми изобилует и наша армия, но которых скрыла от нас картина «Горячие денечки».

Одно из больших преступлений киноискусства рационалистической школы заключается в том, что оно насильно отнимало у советского человека ту часть человеческих чувств, которые мы называем интимными. Получается, что наш советский человек не любит, не страдает, не ревнует, не дружит. Считалось чем-то унизительным приписывать советскому герою такие «низменные», «буржуазные» пережитки. В лучшем случае, стыдливо, намеком, где-то за кадром, положительный герой что-то лично переживал, но эти переживания представлялись нам бумажными, не настоящими. Качественная трансформация этих чувств под влиянием изменения общественного уклада выдавалась за их отсутствие.

Эти предрассудки прошлого кинематографического этапа мы можем наблюдать и в некоторых картинах этого года. Выходя из зрительного зала, зритель невольно сопоставляет эмоции героев наших кинофильмов с эмоциями героев классических произведений литературы и театральной драматургии. И если он основывается на материале фильма, то он приходит к неверному выводу: обеднели и измельчали чувства у советского человека.

Вряд ли нужно доказывать, что это не так, что в «Горячих денечках» и «Частной жизни Петра Виноградова» попросту оклеветан советский герой. В плане отображения чувств нового героя замечательным явлением представляется нам картина «Летчики». Одно из чудеснейших человеческих чувств — любовь, очищенное от всей накипи капиталистических наслоений, связанных с этим словом, предстало перед нами во взаимоотношениях Рогачева и Гали Быстровой.

Насыщенные лиризмом, глубокой человечностью и эмоциональностью образы «Летчиков» не только не умаляют, но, наоборот, подчеркивают и представляют нам в настоящем свете старого большевика, выдающегося конструктора Рогачева, недюжинную молодую летчицу Быстрову, старого воздушного волка Хрущова. С хорошим чувством уходит зритель после просмотра этой картины. Как радостно любить, жить и творить в советской стране!

На одном из творческих совещаний режиссер Эрмлер говорил о необходимости художникам кино заняться как следует темами «воспитания человеческих чувств». Картина «Летчики», показавшая нам атмосферу подлинной лирики, является бесспорно удачным шагом по пути создания произведений, призванных показать и воспитать благородство чувств советского человека. Замечательна в этой картине необычайная легкость и чистота режиссерского почерка Райзмана, качества, которые, к сожалению, нельзя обнаружить в картине, наиболее мучительно отразившей тяжесть пережитков рационалистической школы советской кинематографии, — в последнем фильме режиссера Кавалеридзе — «Прометей».

Пожалуй, ни в одном произведении так ярко не вскрывается дистанция между грандиозностью замысла и бессилием его осуществления, как в «Прометее».

Николаевская Россия — тюрьма народов; украинские и грузинские трудящиеся массы, подобно Прометею, прикованы к скале самодержавия. Зарождение процесса освобождения Прометея. Таков замысел.

Бесконечно однообразные сцены публичного дома, вездесущий Жуков, как символ капитализма, унылый, беспомощный, маленький, бесцельно шатающийся по кадрам Ивась, как символ угнетенного украинского народа. Невыразительны сцены битвы, эпизод с лягушками, позирующий Николай I. Такова его реализация.

Стремление охватить все — и борьбу украинского народа, и борьбу грузинского народа, и нарождающийся капитализм, и его влияние на колониальную политику царского самодержавия, и связь русских революционеров с угнетенными народностями, и связь грузинской аристократии с русскими помещиками, и подневольность полиции капиталистам, и консервативность Николая I в вопросах техники ведения войны, желание сразу, в одной картине, сказать все, что только режиссер знает, создать некий кинематографический учебник по истории — привело к такой форме (или, вернее, к отсутствию формы), при которой у зрителя не только не остается представления ни об одном из вышеперечисленных явлений, но создается искаженное представление о действительности.

Стремление к внешнему, общему охвату всех явлений и неумение ограничить себя в материале, отбросить несущественное — привели к тому, что случайная деталь, долженствующая характеризовать основную линию фильма, — публичный дом стал центром, средоточием классовой борьбы. Война между царской армией и грузинскими повстанцами превратилась, с одной стороны, в беспредметный показ искаженных лиц умирающих людей, а с другой, — в место прогулок аристократической дамы и содержателя публичного дома (олицетворяющего капитал), который чуть ли не непосредственно командует войском.

Бессвязен монтаж картины. Монтажные «судороги», метание на глазах у зрителя, свидетельствует о полном крахе ложно-эпохиального, бессюжетного метода показа действительности.

Стремление к охвату всех решительно явлений не путем анализа самого существенного, решающего, неумение или нежелание отображать события через движения людских характеров в конечном счете приводит в «Прометее» к натурализму. Разница между этим фильмом и такими картинами, как «Золотые огни» и «Вражьи тропы», заключается в том, что в нем режиссер воссоздает отдельные физиологические, натуралистические детали, живущие самостоятельной жизнью и почти не связанные друг с другом, тогда как в последних стремление режиссеров направлено к созда́нию внешнего правдоподобия типажа и ситуаций. И в том, и в другом случае художник желает «играть на душе зрителя», не обладая способностью «играть на простой дудке».

◆

Некоторые товарищи могут вполне резонно задать вопрос: «Но, позвольте, не ведут ли ваши рассуждения в конце концов к тому, что вы желаете всех художников «постричь под одну гребенку», не учитывая индивидуальных особенностей каждого, не учитывая, что стиль в конечном счете, рождается, диктуется взглядом на мир, на действительность, а взгляды бывают разные. В одном и том же явлении разные люди видят совершенно другое, и если один способен выразить вещи просто, естественно, то другой эти же явления выражает посредством пафоса, символов и т. д. Мы все это учитываем и приветствуем любые приемы, манеру показа, но только при одном условии, если через их посредство действительность отражается ярко, правдиво, если эти приемы обогащают и эмоции, и познание зрителя, а не обедняют и искажают и то, и другое.

Мы восстаем против другого. Мы восстаем, прежде всего, против художественной неискренности. Никто не станет отрицать наличие таких фактов в нашей художественной практике, когда в угоду слепому подражательству, оригинальничанию (а не оригинальности), формалистско-понятому экспериментаторству приносятся в жертву подлинные мысли и идеи.

Нет. Мы не против «благоухающих роз», свежих и оригинальных приемов. Мы лишь против неудачных «парфюмеров», выдающих суррогаты за настоящее. А настоящее рождается лишь тогда, когда основным стимулом творчества художника является правдивость, выраженная через ясность. Стендаль в письме к Бальзаку, говоря о своем стиле, пишет: «У меня только одно правило — быть ясным. Часто я четверть часа размышляю, поставить прилагательное перед существительным или после него. Я хочу рассказать 1) правдиво, 2) ясно то, что происходит... Если я присоединю к трудности содержания темноту этого хваленого стиля, абсолютно никто не поймет борьбу герцогини с Эрнестом IV».

Помимо ясности, требуется еще и простота, такая простота, которая как пишет Шанфрери, выражается в том, что книги надо писать таким образом, чтобы каждый читатель мог сказать: «А я бы сумел написать то же самое».

Эти стремления буржуазных реалистов являются тем ценным, положительным, чему мы должны у них учиться.

◆

Настоящая статья ни в малейшей степени не претендует на анализ всех кинематографических явлений 1935 г. Не претендует, прежде всего, потому, что целый ряд замечательных картин, законченных производством в конце этого года и определяющих его художественные итоги, оказался за рамками этой статьи. «Аэроград» Довженко, «Подруги» Арнштама, «У самого синего моря» Барнета». Разве можно говорить о пути советской кинематографии в 1935 г., не анализируя эти значительные произведения. Кроме того, мы не затронули совершенно такие своеобразно интересные, хотя и спорные картины, как «Счастье» Медведкина и «Новый Гулливер» Птушко. Мы намеренно сосредоточили главное внимание на стилевых недостатках разбираемых картин, потому что именно стиль произведения определяет и драматургическую конструкцию, и формально-живописные приемы, и методы работы с актером. Основные стилевые тенденции дальнейшего пути советской кинематографии вырисовываются отчетливо и ясно. Они лежат по магистральному историческому пути, намеченному «Броненосцем», «Матерью», «Встречным», «Чапаевым» и отчасти «Аэроградом».

Это путь стиля большой жизненной правдивости и высокой идейности, т. е. путь социалистического реализма.

Опасности, встречаемые на этом пути, кроются, главным образом, в отклонениях натуралистического порядка, ибо если картины, вроде «Прометея», — явления случайные, единичные, своего рода анахронизм на данном этапе, то натуралистические тропинки заманчиво мелькают еще перед многими художниками советского кино.

Задача настоящей статьи заключается именно в том, чтобы показать, как далеко эти тропинки могут увести некоторых художников советской кинематографии от пути социалистического реализма.

„САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ“

Н. ЗАРХИ

«Самый счастливый» — посмертное произведение заслуженного деятеля искусств Н. А. Зархи. Этот сценарий, написанный для режиссера Пудовкина, остался незаконченным и в настоящее время доработан писателем Вс. Вишневским.

Мы печатаем «Самый счастливый» по последней записи Н. А. Зархи. В публикуемом тексте опущена неразработанная до конца вторая сюжетная линия сценария, линия взаимоотношений Александра Самойлова и Ани.

Музыка. Тема «Победа».

Надпись: СВЕРХВЫСОТНЫЙ СТРАТОПЛАН «ПОБЕДА», КОНСТРУКЦИИ БРАТЬЕВ САМОЙЛОВЫХ, ГОТОВ К ПЕРВОМУ ПОЛЕТУ ВОКРУГ ЗЕМНОГО ШАРА.

Командир-водитель — Клим Самойлов
Механик — Сандро Гудиашвили
Радист — Сергей Коробов

ОТПРАВНЫЙ И КОНЕЧНЫЙ ПУНКТ—МОСКОВСКИЙ АЭРОДРОМ. СТАРТ БУДЕТ ДАН 9 ИЮНЯ С ВОСХОДОМ СОЛНЦА.

Куранты и два удара часов Спасской башни. Из затемнения Красная площадь ночью. Пауза. Приближающийся треск мотоцикла. На аппарат проносится мотоцикл из Замоскворечья.

На тротуаре какой-то молодой парень нежно целует девушку. Приближающийся треск. Пролет мотоцикла. Брызнула грязь. На щеке девушки пятно. Парень разгневанно обернулся, вытер осторожно платочком пятно, и снова поцелуй.

Мимо гостиницы Моссовета на аппарат несется мотоцикл. Вслед выбежал из-за угла милиционер. Свист. На перекрестке Тверской немыслимым вольтом мотоцикл избегает столкновения с машиной. Машина свернула на тротуар. Вылез перепуганный гражданин с корвиной, пошел пешком. Растерянный шофер.

Мотоцикл под Триумфальные ворота от аппарата.

Здание аэродрома. Треск мотоцикла. Сделал круг. Соскочил седок.

Саша у мотоцикла. Поднеся к фонарю, взглянул на часы. (Времени, кажется, хватит, может быть, успею. Взять себя в руки. Привести себя в порядок, поставить на место машину, почиститься.) Пошел.

Пропуск у входа. (Скорей, скорей!) Прошел. Вернулся к часовому и вполголоса спокойно:

— Товарищ Ломов еще не приезжал?

— Здесь, товарищ командир... с полчаса.

Снова пошел. Не выдержал — побежал.

Лучи прожекторов в ночном небе. Один наклонился вниз.

Аэродром. Ночь. Стратоплан, освещенный прожекторами.

Начальник (седой человек с короткими усами) стоит спиной.

Рядом дежурный. Начальник повернулся. Приказание (?). Начальник пошел — исчез в темноте.

У перил деревянной вышки стоит человек в штатском пальто, в кепи, полный (говорит с украинским акцентом. Легкая одышка). Стоит, видимо, давно — наблюдает. Снизу поднялся Начальник, подошел. Толстый сказал задумчиво:

— Высота осьмнадцать километров... скорость две тысячи в час... и вокруг земли. А я, когда из Тифлиса в Москву летел семнадцать часов, думал: о, большевики, — черти шо делают...

Стратоплан под прожекторами. Бежит Саша. Переменил бег на быстрый шаг. Подошел к дежурному. Видимо, спрашивает про Ломова. Дежурный показал рукой. Саша пошел. Опять побежал.

С лестницы вышки сошли Начальник и Толстый. Скрылись в темноте. Показался Саша. Переменил бег на шаг. Пошел в том же направлении. Начальник и Толстый вошли в свет прожектора. Начальник услышал, остановился, спросил вполголоса:

— Кто идет?

В свет с противоположной стороны вошел человек небольшого роста в штатском, Грузин. Стал и молчит.

Начальник. — Вам что, товарищ?

Тот молчит. Начальник всмотрелся. Узнал. (Вполголоса: «Батюшки мои!») Пошел навстречу. Жмут друг другу, трясут руки. Взял даже за плечи. Подошел и Толстый:

Начальник.— Ты как, надолго?

Грузин.— На съезд.

Начальник.— Надолго?

Грузин.— Узнал, сегодня Клим летит.

Саша подошел, остановился, смотрит издали.

Начальник. — Из Сибири?

Грузин. — Из Иркутска. А Клим где?

Начальник. — Клим, брат, спит. Я его с девяти часов уложил. Сам следил, пока заснет. (Показывая на Толстого.) — А это Коновалов. Вспоминай.

Грузин. — Помню. Под Царицыном ходили в связь.

Толстый. — Верно. Он меня из такой жары выручил, не поспей — крышка. Три километра на себе тащил. Я тогда худой был... А теперь бы, пожалуй, не вышло. (Захохотали.)

Саша стоит, ждет, волнуется нетерпеливо.

Грузин. — А ты почему так рано?

Начальник. — Рано? На мне ведь все это дело... полтора месяца веду начальником...

Грузин. — Когда старт?

Начальник. — С восходом солнца, значит в четыре у нас все готово. Вот только радист подвел. Заболел. Пришлось заменить в срочном порядке.

Грузин (иронически). — Заболел?

Начальник. (посмотрел на него). — Нет, это парень надежный. Действительно заболел. Ну, он то

уверяет, что все в порядке. Чуть не плачет, хочет лететь, да я не пускаю.

Обернулся, увидел Сашу. Все обернулись на Сашу.

Начальник. — Вы почему так рано, товарищ Самойлов? Брат здесь?

Саша подошел.

— Клим еще дома, спит, согласно вашему приказанию, товарищ начальник. Я по личному делу, товарищ начальник.

Начальник всмотрелся и, обращаясь к Грузину:

— Ты еще машину не видел. Вон под прожекторами... Я вас догоню...

Двое пошли. Начальник подошел ближе к Саше.

— Ну, в чем дело?

Саша (несколько беспорядочно от волнения). — Я, товарищ начальник, только что узнал, что заболел товарищ Коробов. Я подумал, что придется заменить. Я радист опытный... Я подумал, что, может быть, вы знаете и, может быть, возможно назначение, если бы вы приказали... (Пауза.)

Начальник.— У вас какое-то пятно на щеке.

Саша встрепенулся, схватился за щеку.

Начальник. — Нет, не на левой, а на правой... Да вы не рукой, а платком. А то только размазываете. Вы успокойтесь.

Саша. — Я не волнуюсь, товарищ начальник...

Саша методически складывает платок, после того как вытер грязь.

Начальник. — Если вы действительно д у м а л и, то вам должно быть самому ясно, что вы не радист, а конструктор и водитель, и что использовать вас как радиста — бессмысленно. Водителем идет ваш брат — он старше вас и опытнее, а радистом я уже назначил Горелова — он специалист. Ясно?

Пауза. Саша молчит, складывая и пряча платок.

Начальник.— Ясно. И вывод отсюда такой: участие ваше в полете за недостатком разумных оснований — отставить. Ясно?

Саша после маленькой паузы:

— Ясно, товарищ начальник.

Начальник. — А теперь идите и поспите часа два и не волнуйтесь.

Саша. — Я не волнуюсь, товарищ начальник. Разрешите пройти к машине и помочь в проверке. (Кашлянул.) Если я не лечу, то могу сегодня и не спать.

Начальник.— Мм... Разумно. Кстати, проверьте приборы в кабине для баластных парашютов...

Саша. — Есть проверить приборы и кабины...

Начальник ушел, а Саша все стоит. Потом побрел.

Начальник подошел к двоим прежним. Грузин спрашивает:

— Что он, на октябрины приглашал?

Начальник.— Это брат Клима. Помогал ему в конструкции. Очень хороший парень. (Смотрит наверх.) Ну, минут через сорок-пятьдесят Клим приедет.

Все тоже посмотрели на небо.

Движутся лучи прожекторов.

Затемнение.

Из затемнения. Комната в квартире Самойловых. Видимо, столовая. Шофер в кожаной куртке (военный) допивает чай. На столе электрический чайник, стаканы, ваза с апельсинами. Около шофера—апельсиновая кожура. Мать (Самойловых) выбрала апельсин побольше, положила шоферу, перегнувшись через стол. Улыбается.

— Ты еще пирожок съешь... Всю ночь ездишь.

Шофер оглянулся, встал. Оглянулась Мать.

В дверь вошел Клим. С ним Лиза (его жена). Беременна на последнем месяце.

Шофер (негромко).— Машина готова, товарищ начальник...

Клим. — Ладно. Через пять минут спущусь...

Шофер пошел. Мать увидела забытый апельсин, взяла:

— Василий Иванович (шофер остановился), апельсин-то забыл...

Сунула апельсин. Шофер вышел.

Клим целует жену осторожно несколько раз. Сажает бережно на стул. Мать наливает чай стоя.

Клим. — Я, мать, есть не буду — рано. Вот апельсин съем.

Пошел к столу, взял апельсин. Пошел к окну. Окно открыто.

Ночь. Взглянул наверх. Сказал:

— Ага! Звезды.

Подошел к Матери. Встретились.

— Ну, мать... До вечера... Я тебя в одну щеку поцелую (целует), в другую... Ну, еще раз...

Мать. — Ты бы пирожков с собой взял... Я заверну.

Клим. — У нас, мать, в машине запасов на два месяца.

Мать. — На два месяца? Зачем же тебе, коли вечером вернешься?

Клим. — Ну, знаешь... на всякий случай. Вокруг земли лечу. Вдруг сесть придется в пустынном месте.

Мать.— А ты уж старайся городов держаться, и им интересно будет посмотреть, как большевик-то летит.

Клим.— Ну, увидать-то меня будет трудновато. На восемнадцать километров кверху. Да и быстро очень... Ты вот что. пирожков мне сейчас не надо, а вот вечером встречай пирогами, вернусь с товарищами — тогда держись...

Мать. — Округ всей-то земли облетишь до вечера?

Клим. — Облечу, мать.

Мать. — Вот ты у меня какой. Отца нет, погордиться.

Клим. — Ну, еще раз. (Поцеловал и вполголоса.) А Лизу встречать не пускай, пусть дома сидит.

Мать.— Ладно, ладно...

Клим подошел к Лизе (уже поторопливаясь).

— Ну, Лиза, до вечера (поцеловал).

Пошел к двери.

Мать. — Апельсин-то и ты тоже забыл (сунула апельсин).

Клим. — Да, а Александр где?

Мать. — Саня-то? Он и не спал совсем. Давно уж уехал, торопился очень...

Клим. — Ага, на аэродром, значит. (Нахмурился.) Чего это он? (Подумал.) Ну ладно, пошел.

Мать. — Я тебя вниз провожу.

Клим. — Да зачем тебе подниматься. Вы из окна.

Вышел. Мать подошла к Лизе. Вместе пошли к окну обнявшись.

Внизу, у подъезда. Ночь. У дверцы машины шофер.

Он сел на место. Подошел Клим. Посмотрел наверх. На балконе Мать и Лиза. Лиза кричит:

— До вечера.

Клим помахал рукой. Сел в машину. Машина пошла. Началась торжественная музыка. (Тема — «Восход солнца».) Затемнение.

Из затемнения. Вершины гор. Полутьма. Появляется на вершинах медленно растущий свет.

На аэродроме ночь. Перекрещиваются лучи прожекторов. Проходит военная часть на фоне темного ночного неба. Снова прожекторы. Один луч опустился к земле.

Стратоплан. У фюзеляжа Клим. Из кабины появился Саша.

Саша (негромко). — Клим, не могу тебе сейчас не сказать, Клим... Когда подумаю, что через два часа ты возьмешь высоту восемнадцать тысяч и пересжешь по прямой по две в час, как в снаряде из пушки, первый проложишь трассу вокруг земли... Понимаешь — первый!.. А уж за тобой пойдут эскадрильями, всему миру покажут, какая мы сила... Говорят, любовь к родине (хлопнул по борту). Вот она, любовь к родине... Там—холодище, звезды при солнце, а ты летишь и знаешь — за родину, за страну, за партию, за победу во всем мире.

Клим (снизу). — Что это ты стихами заговорил, Саша?

Саша. — Про тебя и будут стихами... Ты будешь героем Союза, Клим. Когда я работал с тобой по конструкции, я все мечтал, что мы полетим вместе, я об этом дне все думал, представлял себе все, как сегодня, только одного не думал, что останусь... (Саша соскочил вниз.) Слушай, Клим. У тебя за гражданскую войну два ордена. Ты уже герой. Когда ты шел в бой, тебя не задерживали. Почему же мне нельзя испытать, может быть, заслужить... Послушай, возьми меня радистом вместо Горелова... Поговори с Ломовым. Я уже с ним говорил, но тебя он послушает, Клим (Пауза.) Я тебя как брата прошу.

Клим (очень спокойно). — Слушай-ка, Саша. Я тебе всегда брат и потому сейчас говорю как начальник. Ты не радист, а конструктор и водитель, полет

от тебя не уйдет. Герой не оттуда начинается. Ты это запомни. А сейчас мысли о полете нужно оставить, и при этом сознательно (Улыбнулся.) Ты сам командир и должен это понимать.

Два луча в ночном небе соединились в один вертикальный. Снова музыка. Прежняя тема «Восхода солнца». Солнце показалось над большой рекой. На берегу какой-то охотник смотрит на солнце. Лучи скользят в лес. Заключительная нота переходит в далекий трубный сигнал.

Уже в свете зари на аэродроме перестраиваются, вытягиваются военные части. На высокой мачте поднимается флаг и в самой верхней точке попадает в свет.

Музыка растет.

Надпись: ВРЕМЯ.

На темной прожекторной вышке появился свет.

На части белого здания последовательно появляются полосы света. Наплыв.

Белое здание освещено солнцем. Музыка все расширяется.

У стратоплана, уже освещенного солнцем, пожимают руки, прощаются с механиком, радистом. Они уже в скафандрах. Прощается Начальник с Климом.

Улыбки. Солнце. Музыка. Механик лезет в страто. Прощается Начальник с радистом. Толкотня улыбок. Оборвалась музыка. Клим лезет в страто. Снизу Саша.

Саша. — Клим...

Обернулся Клим.

Саша. — Клим... Ты самый счастливый... Победы!

Клим поднял приветственно руку и исчез в страто.

Общий план. Все разбегаются от стратоплана.

Флаг на мачте и звук фанфар.

Знаки стартеров. Взревел мотор, второй, третий. Пригибает траву, рвет одежду на людях.

Припали к земле.

Пробежал человек.

Слышно, как рев моторов пошел вверх.

На вышке бросились к перилам, задрали головы.

Человек взмахнул рукой.

Люди бегут мимо аппарата.

Внизу кадра движутся задранные головы. Музыка «Победы».

Задранные головы. Поднятые руки.

Страто идет наискось вверх.

Проваливается земля.

Страто идет вверх.

Стоит Саша среди поля, смотрит вверх.

Ушел страто в облака. Кончилась музыка.

Стоит Саша.

Пусто небо. Облака.

Стоит Саша. Подошел Начальник. Пауза.

Начальник сказал:

— Ну...

Саша перевел глаза на него. Начальник положил руку на плечо Саши.

— Ну, товарищ Самойлов, следующий полет ваш.

Улыбается Саша. Опять перевел глаза вверх. За ним и Начальник тоже поднял голову.

Музыка. Веселый марш с акцентом на вторую четверть.

Из затемнения. Усиленное движение на улицах.

Тротуары.

Автомобили.

Трамваи.

Всюду задранные головы.

По Ленинградскому шоссе гуще и гуще толпа.

Все время музыка.

Надпись: ЧЕРЕЗ ТРИ ЧАСА СТРАТОПЛАН, ЗАВЕРШИВ ПОЛЕТ, ДОЛЖЕН ПРИБЫТЬ НА МОСКОВСКИЙ АЭРОДРОМ.

Пионеры на крыше у трубы. Один бинокль на всех.

К дому Клима подъехал лимузин. Вышел Толстый (Коновалов). Посмотрел наверх. На балконе Мать с седой открытой головой.

Толстый помахал фуражкой. Мать кланяется, пошла в дверь. Вошел Толстый в подъезд.

Сидит беременная Лиза в кресле у раскрытого окна. Солнце. Смотрит наверх. Кончилась музыка.

Толстый в дверях. (Легкая одышка. Веселый.)

— Ну, мамо, збирайся сына встречать...

Мать, одеваясь, немного суетится.

— Да уж собралася, собралася...

Толстый осторожно здоровается с Лизой.

Лиза. — А что, близко уже?

Толстый. — Близко — не близко, а часа через два по расписанию (Матери). Мамо, а внуки-то наши, гляди, на луну полетят. (Подмигнул Лизе.)

Мать (одеваясь). Что ж и мудреного — полетят... Ты, Лиза, не выходи.

Толстый прощается с Лизой.

— До скорого свидания.

Пошел, прошел мимо Матери, кончающей одеваться. Голос Лизы:

— Мама!

Мать пошла к Лизе.

Лиза. — Когда совсем близко будет, ты по телефону позвони,

Мать. — Хорошо, хорошо, Лиза, позвоню (поцеловала, пошла).

У двери Толстый пропустил мать, пошел за ней. Закрылась дверь.

Сидит Лиза одна. Положила руки на живот. Улыбается, смотрит через окно вверх. Солнце.

Снова начался прежний веселый марш.

Улицы, тротуары, велосипедисты, автомобили.

Люди останавливаются в Петровском парке, выбирают место.

Группы сидят под деревьями.

Лимузин подъехал к аэродрому. Вышли Толстый и Мать. Прошли в ворота.

В здании аэродрома комната радиосвязи с «Победой». У стола радист. Группа военных. Лица взволнованные.

Снова сосредоточенный радист.

Начальник. Лицо спокойное.

Радист взглянул на Начальника, качнул отрицательно головой.

Все время музыка прежнего веселого марша.

Лестница в здании аэродрома. Вверх бежит военный. Сверху из двери вышел, побежал вниз второй. (Лицо взволнованное.) Пути скрестились. Вдруг остановились оба, разделенные несколькими ступенями. Подошли друг к другу.

Комната радиосвязи. От группы у стола радиста отделился Начальник. Лицо спокойное. В руке какая-то бумага. Подошел к окну. Смотрит, думая. Вдруг что-то заметил, перегнулся в окно, всматривается.

Сверху видно, как по лестнице ко входу в здание идет Толстый с Матерью.

Начальник резко повернулся на аппарат. Сразу кончилась музыка. Начальник быстро пошел. Почти находу вполголоса дежурному:

— Пройду вниз, как что-нибудь — немедленно вызвать.

Быстро пошел.

Лестница. Из двери сверху вышел Начальник. Спускается. Снизу быстро поднимается Грузин. Остановился, миновав Начальника, смотрит вслед (Взволнован.) Отвернулся. Медленно пошел наверх.

Внизу лестницы — маленькая комната. Стеклянная дверь в приемную. Начальник говорит дежурному, показывая сквозь стекло двери:

— Позовите его немедленно сюда, а сами пока останьтесь с ней.

Дежурный козырнул, прошел в дверь. Начальник ждет. Сразу стал хмурый. Думает. Услышал — идут. Вошел Толстый. (Веселый.)

— Это ты меня?

Начальник. — Я.

Толстый. — Ну?

Начальник. — Ты что это вздумал распоряжаться? Зачем ты старуху привез?

Толстый. — Да шо ты...

Начальник. — Одним словом, постарайся сообразить (Раздельно.) Сорок минут назад неясное сообщение об опасности. Связь потеряна. Курса не знаем. Положения не знаем. Где страто и что с ним, — не знаем. Когда наладим связь, — то же не знаем... А ты!.. Ясно?

Толстый молчит.

Начальник. — Вот что, дорогой товарищ, оснований для паники нет. Сумей же уговорить, что здесь ждать бесмысленно и утомительно... Увези ее домой.

Наверху на лестнице показался дежурный.

— Товарищ начальник!

Начальник обернулся.

— А? Да... (Толстому) Береги... (Хлопнул по плечу.) Ну, валяй!

Быстро побежал по лестнице вверх. За ним дежурный. Толстый остался. Подумал: «Вот чорт как завернулось!». Пошел к стеклянной двери.

Комната с большими окнами. Плетеные кресла. Сидит Мать. Рядом дежурный. Он поднимается.

— Ну, я на пост.

Мать. — Вы уж, когда близко будет, не забудьте сказать. Я по телефону позвоню.

Дежурный. — Есть, обязательно!

Подошел Толстый. Сел. Отдувается.

Мать. — Что это ты, точно из бани?

Толстый. — Ух, жарко! Тут не только три, часу не выдержишь, духота такая! (Придвинулся со стулом.) Знаешь, давай-ка мы с тобой сядем в машину да прокатимся по лесу. И время пройдет.

— Ты бы узнал лучше — Клим-то близко?

Толстый. — Да я узнавал.

Мать. — Ну?

Толстый. — Оно и близко, а все часа три-четыре может пройти...

Мать. — Что ж, задержка какая?

Толстый. — Ну да, задержка. Вот, я и говорю, сядем мы в машину...

Мать. — Да что ты меня гонишь?

Толстый. — Ой, мамо, да разве я гоню? Душно здесь очень.

Пауза. Смотрит Мать. Из стеклянной двери вышел Начальник с красноармейцем. Неслышно что-то ему сказал, подтолкнул отправляя. Обернулся, увидел Мать. Улыбнулся, пошел.

Подошел к Матери. Она встала. Начальник (очень спокойно, с улыбкой):

— Рано собрались, Арина Тимофеевна.

Мать. — Ну как Клим-то?

Начальник. — Летит героем. Вышла задержка небольшая. Ну так ведь это понятно. Путь далекий.

Толстый. — Я вот предлагаю, сядем мы в машину да прокатимся.

Начальник. — Правильно по-моему. А?.. Как вы, Арина Тимофеевна?

Мать. — Да я что же... я поеду.

Подошел дежурный.

— Товарищ начальник...

Начальник (торопливо). — Ну, до скорого свиданья!

Ушел. Прошел в дверь с дежурным.

В комнате связи радист.

Взволнованные, напряженные лица.

Радист принимает какие-то разорванные слова: опасность, буря, но смысл их неясен.

Настойчиво вызывают «Победу»:

— Определите место... Определите курс... Определите место... Определите место...

В машину садятся Мать и Толстый. Отъехали.

Внутри машины. Пауза.

Мать. — Иван Иваныч! (Тот повернулся.) Отвези-ка ты меня домой.

Толстый. — Ну вот и хорошо. (Постучал шоферу.) Поворачивай к Самойловым...

Шоссе. Машина развернулась и пошла в противоположном направлении.

Комната радиосвязи. Радист:

— Определите курс... Определите курс... «Победа»... «Победа»...Определите место...Определите курс...

Саша (давно застыл неподвижно, только следит, только слушает).

Такие же взволнованные, напряженные лица.

Радист встрепенулся, напрягся, как будто он ловит что-то.

Изменились лица, вытянулись шеи.

Саша весь вытянулся, впился глазами.

Радист снова монотонно:

— «Победа»... «Победа»... Определите курс... Определите курс...

Саша снова в прежней неподвижности.

Начальник слегка повернул голову, искоса смотрит.

Саша.

Начальник.

Саша.

Радист.

— Не знаем, где находитесь... Определите курс... Определите курс...

По лестнице дома Самойловых медленно поднимается Мать.

Открыла дверь. Вошла. (Забыла закрыть.)

В передней раздевается.

Распахнулась дверь столовой. Лиза задыхается, радостная:

— Клим... Мама, скоро так...

Раздевается Мать. Лиза бледная, раскрылся рот.

— Клим... А Клим где?

Мать. — Да нет еще Клима...

Лиза. Неподвижная, помертвелая маска. Мать подошла (почти сердито):

— Ну чего ты, чего ты уставилась? Задержка вышла... Дорога далекая... Задержался, и все тут.

Лиза. — Ох, мама... (Закрыла глаза рукой.)

Мать. — Я и думаю, чего я буду там дожидаться... Я к тебе приехала. Они скажут по телефону... Что ты в самом деле... Ну пойдем, пойдем.

Увела в комнату; закрылась дверь. Пауза. Вдруг пронзительный женский крик. Пауза. Опять крик сильнее.

Лестница. Дверь Самойловых. Проходит старик-сосед. Он, видимо, со службы, с портфелем. Крик. Остановился. (У Самойловых кричат.) Дверь полуоткрыта. Старик вошел.

В передней из двери быстро вышла Мать. В руках бумажка. Сразу к соседу. Он только успел сказать:

— Кричат...

Мать. — Хорошо, что попался... Вот тебе номер, звони. Доктора вызывай, Лиза рожает. Чтобы сейчас... Скажи, на дому придется... Вон телефон. М-1-55-91. Я к ней пойду. (Находу.) Скорей скажи... (Ушла.)

За дверью продолжительный крик. Старик бросил портфель, шляпу, сел к телефону.

Приглушенно началась музыка прежнего веселого марша.

Слушает радист. Слушает напряженно. Закрыл глаза вслушиваясь.

Затылки.

Саша.

Начальник. Пауза. Подошел Грузин. Смотрит на Начальника. Тот медленно повернулся. Пауза. Кончилась музыка.

Грузин спросил:

— Катастрофа?

Начальник молча отвернулся.

Радист слушает с закрытыми глазами.

Передняя Самойловых. Крики Лизы все время с равными промежутками. Раздеваются доктор и сестра. Помогает сосед. Пошли в комнаты.

Началась еще тише музыка веселого марша

Какая-то девушка на фоне сидящих на траве (едят бутерброды) держит руку перед собой ладонью вверх. Посмотрела на небо. Другие тоже смотрят вверх. Кое-кто поднимается.

Листва дерева. Упала капля, другая, третья, чаще... Полил дождь.

Бегут мимо деревьев под дождем.

Прикрывают головы по двое под пальто.

Велосипедисты под дождем пролетают.

Пионеры на крыше кучей лезут в слуховое окно. Некоторое время пустая крыша под дождем.

Лужи, дождь (серо). Пробежал один. Пауза. Другой. Пауза. Лужи дождя. Наплыв.

Сетка дождя перед аппаратом. Кончилась музыка. Наплыв.

Надпись белыми буквами на фоне бурного моря:

РАДИО С НОРВЕЖСКОГО ПАРОХОДА. 9 ИЮНЯ В 8 ЧАСОВ 30 МИНУТ УПАЛ В МОРЕ БОЛЬШОЙ АЭРОПЛАН. ПРИ НАЛИЧИИ СИЛЬНОГО ВОЛНЕНИЯ В 7 БАЛЛОВ, НЕ УДАЛОСЬ СПАСТИ НИКОГО ИЗ ЭКИПАЖА. ВЫЛОВЛЕН ОБЛОМОК ФЮЗЕЛЯЖА С НАДПИСЬЮ РУССКИМИ БУКВАМИ «ПОБЕДА».

Затемнение.

Из затемнения. Сидит Саша сгорбленный, закрыв лицо руками. Пауза. Подошел Начальник. Пауза. Положил руку на плечи:

— Саша... Ну, без слез...

Саша открыл лицо. Слез нет. Поднял голову. Встал.

— Я не плачу. (Осмотрелся.)

Кругом товарищи.

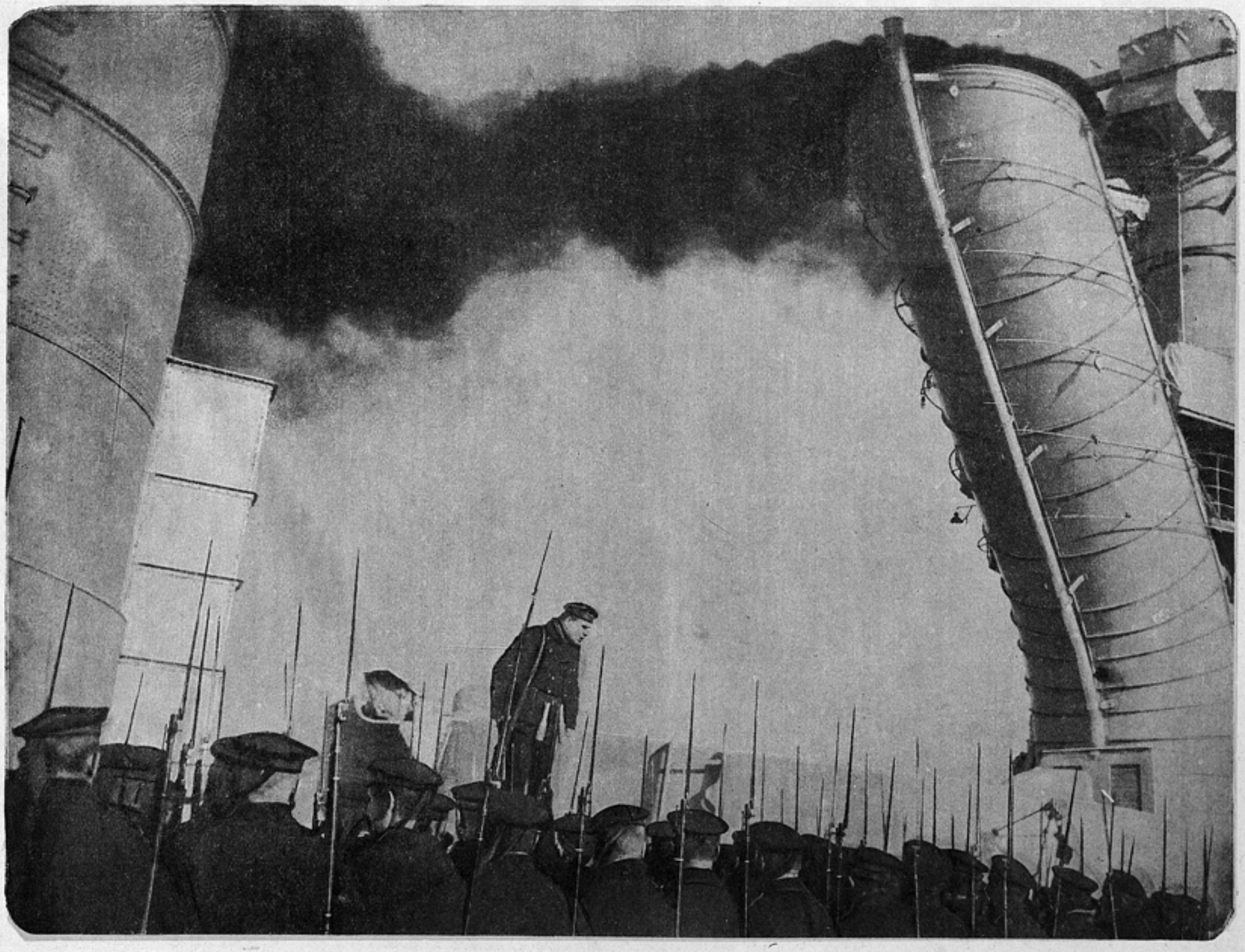
Саша. — Я вам всем, товарищи...

Товарищи. Кто-то встал.

Саша. — ...Если погиб брат... погиб... то я буду... я... я... клянусь...

Начальник обнял Сашу за плечи. Подошли товарищи. Окружили, закрывая Сашу от аппарата.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Режиссер Е. Дзиган. Сценарий В. Вишневского. Оператор Н. Наумов. «Мосфильм». На фото: арт. Э. Гун в роли моряка и Миша Гурненко в роли юнги



«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА».

Режиссер Е. Дзиган. Сценарий В. Вишневского. Оператор Н. Наумов. «Мосфильм»

Затемнение.
Из затемнения. Лестница в здании аэродрома. Прошел Саша вниз.
Выходная дверь изнутри. Идет Саша спиной от аппарата. Открыл дверь. Там ночь и ливень. Вошел в ливень. Закрылась дверь.
Затемнение.
Из затемнения. Столовая Самойловых. Сидит старик-сосед. Около него стакан с остатками чая, хлеб, масло, апельсины. Поднял голову. Из двери — Мать. Говорит почти находу:

— Вы бы шли уж к себе... Спасибо вам. Теперь управимся.

Старик встал.

— Я посижу, Арина Тимофеевна. Может, еще что-нибудь!.. (Сел.)

Мать открыла дверь в переднюю. Вдруг остановилась. Мать в лицо, в дверях (испуганно):

— Саня!

Саша весь мокрый. Фуражка в руках. С нее — вода. Говорит торопливо:

— Все благополучно, мать, Клим сел в районе Сибири, в районе Иркутска... ранен только...

Мать. — Санюшка... (Поняла, что погиб.)

Саша.—Все благополучно, мать... ничего особенного.

Мать. Текут слезы. За дверью несколько коротких вскриков Лизы.
Саша обернулся.
Мать подошла к Саше.

— Санюшка... На смерть?..

Саша мучительно молчит.
Плачет, молча, мать.
Раскрылась дверь из столовой. Доктор (веселый):

— Ну, поздравляю с внуком! (Матери) Вы бы к ней прошли... Где у вас ванна?

Мать вместе с доктором ушла в столовую.
Саша расстегивается, мокрый. Не разделся. Так мокрый и сел на стул рядом с вешалкой.
Лиза в постели. Совсем слабая. Улыбается. Увидела подходящую мать:

— Мама... Клим... (Беспокойно.) Сколько времени...

Мать (улыбается). — Да я уж иду, иду... Я уж плакала от радости...

Лиза. — Ай, мама!.. Здесь?.. Мама!..

Мать. — Да нету, нету... ты погоди, я расскажу...

Лиза (тихонько). — Мама!

Мать села рядом, гладит руку.

— Клим-то сел, да не здесь, а в Сибири... Город-то не помню... Я уж плакала... Кто-то из них раненый, еще не дознались... Может, и Клим... Только нетрудно раненый... Рука ли, плечо ли...

Лиза. — Жив! (Огромный вздох облегчения.)

Мать. — Жив, Лизанька, жив... (Гладит руку.) Жив...

В передней сидит Саша. Встал. Сказал мучительно:

— Клим...

Мать и Лиза. Лиза, успокоенная, улыбается блаженно.

Мать.— Он, может, и через неделю приедет. А может, и долее... Поездом придется...

Писк ребенка.

Лиза. — Мальчик.

Мать. — Он у тебя в отца должен быть, вот как у меня сыны... Когда мужа моего белые замучили, так он, говорят, слова не сказал, только, говорит, сыны мои будут живы (слезы), сыны будут живы...

Лиза (гладит руку).

— Мама...

Мать. — Вот плачу все...

В передней Саша ходит. Остановился.

— Клим!..

Опять ходит и опять:

— Клим!..

В темноте начинается музыка медленная и торжественная.

Прозрачный контрапункт классического характера с ясно различимыми голосами.
Из медленного затемнения — часть обширного элинга, в котором собирается стратоплан. Полутьма, потому что часть ламп уже потушена, так, как бывает на заводе, когда работа уже закончена и оставлен только дежурный. Свет.
Стратоплан высоко поднят на деревянной конструкции, облегчающей его сборку. На небольшие площадки ведут узкие прозрачные лесенки. Крыло стратоплана и переплеты конструкции видны лишь темными силуэтами на фоне слабо освещенных потолка и стен.

Надпись: СТРАТОПЛАН № 2 ИМ. КЛИМА САМОЙЛОВА.

От общего плана аппарат медленно двигается по кривой, приближаясь к стратоплану и одновременно поворачиваясь вверх. В кадре остается огромный двойной пропеллер. Он тоже очень темен на фоне слабо освещенного потолка.
Музыка следует движению аппарата.
Аппарат скользит вниз, приближается к стене. В кадре большой портрет Клима в траурном обрамлении. (Спокойное, немного суровое лицо.) Аппарат влево — портрет улыбающегося Гудиашвили. Аппарат через Клима вправо — портрет улыбающегося Горелова. Аппарат назад — в кадре остаются все три портрета в траурных рамках.

Надпись: ЕСЛИ СТРАТОПЛАН ПОТЕРПЕЛ АВАРИЮ, ЗНАЧИТ БЫЛА КАКАЯ-ТО ОШИБКА В КОНСТРУКЦИИ, ЗНАЧИТ НАДО ПРОВЕРЯТЬ СНОВА И СНОВА, ПРЕЖДЕ ЧЕМ РЕШИТЬСЯ НА ВТОРОЙ ПОЛЕТ...

Три портрета в траурных рамках. Аппарат движется вниз. В кадре чертежный стол, заваленный свитками ватмана и справочниками. На доске прикреплены чертежи деталей страто. Стол освещен низко висящей лампой с козырьком. Передвигаясь вправо, аппарат останавливается на другом чертежном столе, отличающемся от первого тем, что на нем прислоненный к стене стоит небольшой портрет Клима.
Снова общий план. На верхней части фюзеляжа страто появляется темная фигура человека. Он опускается вниз и останавливается на одной из небольших площадок.
Аппарат ближе (немного снизу). Человек в комбинезоне, слегка расставив ноги, вытирает руки паклей. Аппарат еще ближе — это Саша. Пауза. Вдруг Саша сказал:

— Нет, я не трус.

По коридору, ведущему в элинг, быстро идет Лиза. Она несет подмышкой свитки чертежей.
Саша, стоя на площадке, повторил:

— Я не трус...

Лиза, входя, толкнула дверь.
Часть элинга, снятая сверху. Лиза входит в дверь. Идет направо, направляясь к столу.
У стола. Подошла Лиза (к тому, на котором стоит портрет Клима), потушила лампу, сняла висящее рядом пальто.
Слышен голос Саши:

— Лиза!..

Саша, стоя на площадке, продолжает:

— ...Я решил лететь.

Снято сверху, с точки зрения Саши. В кадр быстро вошла Лиза, спросила, смотря вверх:

— Нашел что-нибудь?

Саша присел на корточки, смотрит на Лизу:

— Нашел... только не в стратоплане, а в себе...

С прежней точки. Лиза молча застегивает пальто.
Саша в прежней позе:

— Знаешь, Лиза, у меня такой сумбур был... А теперь почти счастье... Ты понимаешь... Я решил. Я готов на смерть... Понимаешь?..

Лиза. Снята сбоку. Смотрит вверх. Пауза.
Портрет Клима.
Лиза говорит медленно:

— Значит, ты думаешь... в конструкции нет ошибок?..

Саша в прежней позе.

— Да нет же, ты сама знаешь, важно, что я уверен теперь... Я докажу...

Лиза попрежнему медленно:

— Значит, ты думаешь...

Портрет Клима.
Лиза продолжает:

— ...По-твоему почему произошла катастрофа?

Саша уже выпрямился, стоит, молчит.
Лиза на прежнем месте:

— Значит, ты...

Портрет Клима.
Лиза уже взошла на площадку, где стоит Саша, придвинулась к нему почти вплотную, так, что тот даже отступил слегка. Говорит, задыхаясь от гнева:

— Ты смеешь...

Лиза схватила Сашу за плечи и встряхнула слегка.

— Ты смеешь...

Средний план. Видны в рост Саша и Лиза. Саша снова отступил и, вдруг споткнувшись, потерял равновесие, упал с площадки.
Загремел по лестнице.

Грохнулся на пол, сшибая какие-то жестяные цилиндры. Покатился дребезжащий бидон.
Саша вскочил, поднял, поставил упавший с ним рядом бидон, из которого что-то лилось. Посмотрел на Лизу, сказал:
— Чего ты?..
Лиза на площадке (снято снизу), почти кричит:
— Ты будешь трусом, Сашка!
Саша заткнул пробкой бидон. В кадр вошла Лиза. Снова подошла вплотную. Саша отшатнулся, точно опасаясь удара. Лиза сказала:
— Ты только себе веришь.
Портрет Клима. Наплыв.
Лиза уже в другом костюме (в форме) говорит стоя:
— Нельзя лететь...
Общий план. Комната с большими окнами, с очень светлыми стенами. Солнце. Черные бюсты Сталина и Ленина. Длинный стол, приставленный к другому, образует букву «Т».
За столом секретарь, Ломов, Коновалов. Еще двое военных. Саша сидит отдельно у окна. Лиза говорит стоя:
— То же самое говорю, что все говорили.
Крупный план Лизы. Продолжает:
— Клим!.. Знаем мы его или не знаем?.. Клим не мог ни струсить, ни растеряться... Знаем... Значит, должна... должна быть ошибка... Значит, что-то не учли для дальнего полета...
(Резко повернулась.) Ты что мне сказал?
Саша у окна, сумрачно смотрит.
Лиза. — Ты сказал... Я готов умереть...
Саша смотрит, шевельнул губами, как будто хотел ответить, но не сказал.
Лиза. — Так вот ответ: самоубийц нам не нужно... Сейчас лететь — значит играть со смертью... Бессмысленно... а надо быть уверенным, что возьмешь свое... Клим так летел.
Пауза. Саша у окна.
Секретарь. Прямо на него из окна солнце. Сзади на стене тени от переплетов. Сказал:
— Все?
Лиза — Все.
Секретарь: — Ну, что ж, товарищи, предлагается утвердить предложение Ломова — полет отложить, конструкцию проверить. Есть возражения? (Переводит глаза.)
Военные.
Ломов.
Коновалов.
Секретарь встает.
— Ну, так и покончили...
Общий план. Поднялись все. Ломов подошел к секретарю. Саша у окна. Уже стоит. Голос секретаря:
— Товарищ Самойлов!
Саша очнулся, взглянул, пошел.
Секретарь и Ломов стоят у стола. Подошел Саша.
Секретарь сказал:
— Насчет тебя есть соображение.
Положил Саше руку на плечо.
— Знаешь, поезжай-ка ты в отпуск.
Саша (растерянно):
— Ку... куда?
Секретарь (улыбнулся). — Это неважно, отдохнуть, говорю...
Саша молчит.
Ломов. — В конструкции вы уверены. (Саша обернулся к нему.) Значит, делать вам тут пока нечего. А отдохнуть не мешает.
Секретарь.— Перед полетом... (Затемнение.)

(Здесь редакцией опущен эпизод, посвященный пребыванию Александра Самойлова в отпуску.)

Музыка. Тема «Победы».
Из затемнения. Из вагонов уже остановившегося дальнего поезда выходят пассажиры.
У газетного киоска в зале вокзала расхватывают газеты. Здесь же читают.
Саша остановился среди идущих, посмотрел на свои часы, на вокзальные, сверяя.
Вокзальные часы — половина десятого.
Группа с газетами. Подошел Саша. Гражданин, только что купивший газету, разделил два листа. (Оказалось две газеты.) Осмотрелся,сунул Саше одну и подмигнул ободряюще. Саша взял машинально, взглянул опять на часы и, складывая газету, быстро пошел.
У выхода из вокзала в город. Группы читающих газеты. Какой-то гражданин возбужденно стучит пальцем по заголовку, разъясняя другому. Саша торопливо прошел на аппарат.
Сбегает Саша с лестницы вокзала (от аппарата). Внизу стоят такси.
Какой-то летчик с газетой, стоя на лестнице, всматривается. (Оборвалась музыка.)
Саша у такси. Шофер складывает газету. Летчик на лестнице крикнул, подняв газету:
— Саша!
Саша не слышит, влезает в такси.
Летчик бежит вниз по лестнице. Остановился перед аппаратом, смотрит. (Снова музыка.)
Отъехало такси.
Улица. По первому плану—прохожие. Прошла пара. Один взмахнул газетой. В проезжающих автомобилях развернутые газеты.
Внутри такси. Саша вынимает газету. Случайно взглянул на часы (браслет), нахмурился, так и не стал читать. Держит развернутую газету на коленях. Откинулся, сумрачно думает.
Мимо аппарата промелькнули два автомобиля. На противоположной стороне улицы открыли подъезд учреждения. К нему подъехало такси. Вышел Саша. Быстро вошел в подъезд. (Кончилась музыка.)
В приемной за столом секретарь читает газету, положенную на стол. Поднял голову, увидел, встал. Подошел Саша. Секретарь здоровается, говорит находу:
— Уже? Мы вас завтра ждали. Сейчас доложу.
Ушел. Саша остался в недоумении. (Почему ждали, почему завтра?) Саша вынул свою газету. Начал разворачивать.
Секретарь в дверях:
— Товарищ Самойлов, пожалуйте.
Саша положил неразвернутую газету на стол, пошел. Прошел в дверь мимо секретаря.
Кабинет Ломова. В дверь вошел Саша. Вытянулся.
Начальник стоит у стола.
— Как вы успели? Самолетом?
Саша: — Нет, поездом... Разрешите объяснить, товарищ начальник...
Начальник. — Ну?
Саша сказал:
— Мне сообщили о вашем распоряжении, может быть, возможно изменение...
Начальник (нахмурился).
— Что?
Саша молчит.
Начальник (первый раз видим, как он невольно теряет обычную сдержанность).
— Вы отказываетесь?
Саша (изумлен).
— Я...Поскольку вы обещали...
Начальник. — Вы отказываетесь лететь?
Саша (смотрит растерянно в полном недоумении).
Начальник (холодно и отрывисто):
— Причины?
Саша (растерянно):
— Я не отказываюсь... Наоборот...
Начальник. — Слушайте-ка, товарищ Самойлов. Вы или не в полном порядке, или... Постойте, да вы знаете?
Саша (в прежней растерянности):
— Я... Я узнал случайно...
Начальник. — Ну?..
Саша. — И... И приехал, чтобы просить позволить лететь...
Начальник. — Вы газеты сегодняшние читали?
Саша. — Н-нет...
Начальник молча взял со стола газету, дал Саше, указав на заголовок.
Саша с газетой. Читает. На лице отражается огромное внутреннее потрясение. Начальник смотрит на Сашу.
Лицо Саши с газетой. Сказал, опуская газету:
— Клим!
И еще раз, потрясенный:
— Клим!
Начальник с мягкой строгостью:
— Саша!
Саша (дрогнувшим голосом):
— Плачу, товарищ начальник! —
и опять поднял газету.
Текст заголовка. По словам идет панорама:

ЭКИПАЖ СТРАТОПЛАНА «ПОБЕДА» ЖИВ!

Панорама останавливается на слове «жив». (Музыка «Победы».)
Затемнение.
Из затемнения. Совершенно черное небо. Высоко идет стратоплан.
. . . . . .
. . . . . .
Широкое ледяное поле. Торосы. Темное небо.
Торосы ближе. Метет пурга.
Снег несется перед аппаратом.
Метет пурга.
Солнце низко над горизонтом.
В туманном воздухе косо проносится вниз, тенью, стратоплан.
. . . . . .
. . . . . .
Снято с воздуха. Валятся вниз, в сумрачный туман, двое, раскрывая парашюты.
Пять парашютов на темном небе.
В тумане только проносится вниз стратоплан. Штопор.
Клим выбрасывается из кабины.
Метет снег. Сверху свалился парашютист. Тросы парашюта волокут его в сторону.
Так же снизился второй. Его тащит в другую сторону.
Вьюга. Несет снег. (Все время музыка «Победы».)
Из-за ропака видно, как рвет ветром парашют. Вырвало. Отнесло.
Человек лежит в снегу (Клим). Хочет подняться. Упал опять. (Видимо, повредил ногу.)
Снежное поле. Низкое солнце.
Морская волна на аппарат. (Рапид.)
Пена. (Скоростной монтаж.)
Волны.
В волнующемся море болтается хвост стратоплана. (Кадр тоже качает.)
Затемнение.

Надпись: ...ЛИШЬ В ПОСЛЕДНЮЮ МИНУТУ КЛИМ САМОЙЛОВ ВЫБРОСИЛСЯ НА ПАРАШЮТЕ. ТОВАРИЩИ НАШЛИ ЕГО В ТОРОСАХ СО СЛОМАННОЙ НОГОЙ. ПАРАШЮТ С РАДИООБОРУДОВАНИЕМ ОТНЕСЛО ДАЛЕКО. ОН БЫЛ НАЙДЕН ЧЕРЕЗ МЕСЯЦ, И ТОЛЬКО ТОГДА УДАЛОСЬ УСТАНОВИТЬ СВЯЗЬ...

Саша опускает газету.
Начальник сказал:
— Ну?
Саша молчит, все еще потрясенный.
Начальник сказал, передавая пакет:
— Так, так. Вот вам инструкция. Выедете на сутки раньше. На устройство личных дел остается (взглянул на стену, где часы) час двадцать минут. Возьмете мою машину. Теперь ясно?
Саша. — Ясно, товарищ начальник!
Начальник жмет руку. Саша пошел.
Комната секретаря. Из двери вышел Саша. И вдруг побежал через комнату, в противоположную дверь. Смотрит секретарь улыбаясь.
Начальник остался стоять в кабинете. Сказал:
— Очень хороший парень!
Музыка. Тема «Спасение».
Саша вниз по лестнице бегом. Наплыв...
Улица. Автомобили. Наплыв...
Дом Самойловых. Подъехал лимузин.
Выскочил Саша. Смотрит наверх.
Пустой балкон.
Саша бросился в подъезд.
Саша летит по лестнице вверх.
Саша вбежал на площадку, отпер дверь. Вошел.
В передней. Саша бросил фуражку и пальто на вешалку.
Открылась дверь. Мать:
— Санюшка!
Пошла.
Встретились. Обнялись крепко. Саша целует несколько раз. Оторвался, спросил:
— Лиза знает?
Открытая дверь в соседнюю комнату. Слышен крик Лизы.
— Александр!
Быстро прошел в дверь Саша. За ним Мать.
Лиза в кресле. Ребенок на коленях. Подошел Саша. Лиза протянула ему свободную руку. Саша трясет осторожно. Лиза потянула, поцеловала Сашу. Спросила:
— Летишь?
Саша. — Через час.
Посмотрел на ребенка.
— Ну, дай подержать.
Взял ребенка. Поднял перед собой:
Лиза. — Жив... Я сначала не поверила.
Мать.— Я-то знала, что живы. Я и тогда знала.
Саша с ребенком.
— Живы, Владимир Климентьевич!
Ребенок на руках, и голос Саши:
— Живы, Владимир Климентьевич!
Музыка. Тема «Спасение».
Затемнение.
Из затемнения неровное снежное поле. Низкое солнце. На первом плане палатка. Торчат шесты радиоантенны. Флаг. Из палатки быстро выполз, вскочив на ноги, и побежал на аппарат человек.
От аппарата бежит тот же человек, перепрыгивая через неровности.
Выбирается на торос.
На торос взобрался, встал человек. (Это Горелов, обросший бородой.) Он поднял револьвер и выстрелил в воздух. Понесло эхо. Вдалеке видно, как вылез из ропака человечек, встал на возвышении.
Горелов отмахивает флагом вызов.
Видно, как вдали соскочила с возвышения фигурка, побежала на аппарат.
Горелов бросил флаг, кинулся из кадра.
Съезжает с возвышения.
Упал. Встал и побежал.
Внутри палатки. Лежит закутанный Клим. Рядом с ним горит примус. Он приподнялся на локтях с трудом. Оброс бородой. Глаза блестят от лихорадки. Дыхание короткое. Температура.
Во вход палатки быстро вполз Горелов. Тяжело дышит после бега.
Клим спросил коротко:
— Аэродром?
Горелов, еще стоя на коленях:
— Кажется в порядке... Вызвал Сандро.
Клим. — Кто летит?
Горелов в прежней позе. Сказал:
— Фомин.
И вдруг положил руки на рядом стоящий ящик и опустил на них голову.
Клим всмотрелся, спросил:
— Ты что?
Не поднимая головы, Горелов ответил, все еще тяжело дыша:
— Волнуюсь немножечко...
С тороса съехал, упал в снег Гудиашвили. Поднялся.
Из палатки вылез, бросился из кадра Горелов.
Бежит Гудиашвили. Навстречу Горелов. Встретились. Горелов сразу обнял Сандро. Притиснул.
Крупно. Двое. Горелов отпустил. Оба дышат тяжело от бега. Горелов сказал быстро:
— Вылетел. (И беспокойно.) Аэродром?
Сандро так же быстро:
— Хорошо... Клим как?
Горелов. — Понимаешь, горит... Температура.
Сандро. — А... Ну давай!
Бросились из кадра.
В палатке, попрежнему приподнявшись на локтях, Клим. Смотрит блестящими от лихорадки глазами. Горит примус.
Вползли в палатку Горелов и Сандро.
Клим. К нему подползли, остановились двое. Клим, смотря в упор, видимо с усилием собирая и удерживая мысль, медленно сказал:
— Аэродром.
Сандро. — Сто пятьдесят метров. Трещин нет даже вблизи.
Клим, упорно сосредоточиваясь, попрежнему медленно:
— Записи?
Горелов. — У меня.
Клим, переводя взгляд:
— Приборы?
Сандро. — У меня... товарищ начальник.
Клим продолжает некоторое время смотреть, потом обо-рачивается и тушит примус. Снова повернулся к товарищам. Закружилась голова. Сказал со слабой улыбкой:
— Сам, ребята, не дойду, помогать придется.
Затемнение.

Из затемнения. Снято издали. По неровному снежному полю Сандро тащит грубо сколоченные сани. На санях закутанный Клим. Горелов сзади помогает, толкая сани. Наплыв...
Торос. Перелезая через него, Горелов и Сандро с трудом перетаскивают Клима. Наплыв...
Снова идут по изрытому снежному полю. Остановились. Горелов присел на корточки, придерживая Клима.
Ближе. На колени Горелова оперся спиной Клим. Сандро, стоя, сдвинул шапку назад, открывая лоб. Горелов сказал возбужденно:
— Ну еще шагов двести, и можно сказать в Москве!
Сандро оскалил зубы в широкой улыбке:
— Жалко... Обожаю Арктику... Красиво...
И после короткой паузы:
— Только холодно!
И сразу присел, забирая веревку саней. Приспособился. Тронулись, вышли из кадра. Наплыв...
Торос. С трудом взбираются на вершину Сандро и Горелов. Они тащат Клима уже на руках. Устали. Лица потные. Посадили Клима. Сандро выпрямился и, переводя дыхание, крикнул:
— Коля! Давай сани! Живо!
Горелов сделал движение, и вдруг голос Клима:
— Стойте!
Сандро и Горелов резко повернулись на Клима. Тот показал рукой перед собой. Повернулись головы в ту сторону.
Лицо Клима. Смотрит.
Лицо Сандро. Напряженное и внимательное.
Лицо Горелова. Только на нем видно, что встретилось неожиданное и страшное препятствие.
Снято сверху. Начало снежной, очищенной от бугров посадочной площадки. Лежит «Т» из темной материи. Перед его длинным концом, метрах в тридцати, проходит через весь кадр извилистая трещина.
Лицо Клима. Оглянулся.
Неподвижное лицо смотрящего Сандро.
Лицо Горелова. Он вдруг оглянулся на Клима.

Надпись: ЧЕРЕЗ ЧАС ТРЕЩИНУ РАЗВЕДЕТ НА МЕТР. ПОСАДКА НЕВОЗМОЖНА. НАДО ПЕРЕНЕСТИ ЗНАК НА ПЯТЬДЕСЯТ МЕТРОВ, РАСЧИСТИТЬ ПРОТИВОПОЛОЖНЫЙ КОНЕЦ. ВРЕМЕНИ ПОЧТИ НЕТ, НО УСПЕТЬ МОЖНО.

Все трое смотрят (думают одно и то же). Вдруг сразу бросился из кадра Горелов.
Он прыгает, съезжает с торосов.
У подножия тороса схватил оставленные там сани, лезет обратно, отчаянно торопясь.
Наплыв...
Снято сверху. Лежит на снегу, уже перенесенный на другую сторону трещины, знак «Т». От него, только что окончив укладку, бегут двое, таща за собой пустые сани. Они торопятся к дальнему концу посадочной площадки, покрытому буграми. Клим сидит в стороне. Наплыв...
Отчаянно работает ломом Сандро, сравнивая бугор.
Отчаянно работает ломом Горелов. Наплыв...
Вдвоем взваливают глыбу на сани. Потащили бегом.
Вдалеке свалили глыбу. Бегом обратно. Наплыв...
Работают ломами вдвоем в кадре. Остановился вдруг Сандро.
Крупный план. Сандро весь в поту, крикнул:
— Успеем!
Вдруг крик Горелова:
— Сандро!
Быстро оглянулся Сандро.
Горелов с протянутой рукой, кричит:
— Летит!

Надпись: ЛЕТИТ!

Очень далеко в небе самолет.
Немного сверху. Бежит по аэродрому Сандро и вдруг остановился как вкопанный.
Снято издали. Видно, как в ропаках копошится фигура Горелова. Столбом поднимается черный дым дымовой шашки. Фигурка отбежала, перелезая через бугры.
Резко повернулся стоящий Сандро и, сложив руки рупором, крикнул отчаянно:
— Ко-о-оля-я!
Вдали фигурка Горелова. Остановилась. Побежала на аппарат.
Смотрит перед собой сидящий Клим. Смотрит напряженно. Щурится. Понимает, что происходит.
Аэродром сверху. Лежит «Т». Поперек площадки, перерезывая ее почти пополам, идет новая трещина. Перед ней черная фигурка Сандро. Подбежал Горелов. Стоят оба неподвижно.
Высоко в небе приближающийся самолет.
Сандро и Горелов стоят уже около полулежачего Клима. Он выглядит неожиданно лучше. Нервный подъем и напряжение сделали его похожим на прежнего спокойного, уверенного командира.
Горелов вдруг бросил на землю бывшую в его руках шапку, сказал:
— Клим Петрович! Не так уж широка... может быть...
Сандро быстро и почти злобно оглянулся на Горелова, и тот сказал сразу:
— Нет, нельзя!
Клим проговорил спокойно, тоном приказания:
— Давайте отказ.
И тут же впервые послышался гул самолета.
Самолет в воздухе. Близко (Снят с воздуха.)
Снято сверху. Аэродром. Черные фигурки Горелова и Сандро копошатся около «Т», перетаскивая одну полосу накрест к другой.
Снято с воздуха. Самолет пошел вниз.
Смотрит лежащий на снегу Клим. Он опирается на локоть. Вдруг дрогнул, осел, опустил руку, потом голову, точно прилег. Приближается гул самолета.
Общий план. Лежат двое, придерживая крест. Над ними с ревом пронесся аэроплан.
Отчаянно смотрит ему вслед Горелов.
Смотрит, завернув голову, Сандро.
Лежит Клим неподвижно. Удалявшийся гул самолета снова начинает приближаться.
Снова лежат двое, держа крест. И снова с ревом пронесся низко над ними самолет.
Над снежным полем низко летит самолет и сбрасывает вымпела с грузом.
Двое на кресте, приподнявшись, смотрят вслед. Удаляется гул мотора.
Летит, удаляясь, самолет.
Стоят рядом у креста, смотрят вслед двое.
Летит, удаляясь, самолет.
Идут медленно на аппарат двое.
Летит, удаляясь, самолет. Затихает. Кончился гул мотора.
Стоят двое перед Климом. Он высоко поднялся, опираясь на руки.
Смотрят двое на Клима. Беспокойные лица.
Клим. Взгляд опять лихорадочно блестящ. Лицо оживленно. Он тихо бормочет что-то непонятное и вдруг крикнул:
— Саша!.. Масло смотреть...
Двое смотрят испуганно. Сандро сказал отрывисто:
— А... Бредит...
На огромной снежной равнине крошечная группа. Две фигурки возятся около лежащей третьей. В стороне лежит на снегу темный крест.
Затемнение.

Надпись: В ЭТОТ ДЕНЬ ПО ВСЕМУ ПОБЕРЕЖЬЮ ПОДНЯЛАСЬ ПУРГА.

Музыка. Очень тихо и нежно. Разработка темы «Спасение» в одном или двух голосах.
Из затемнения. Сбоку кадра часть яранги. Снег. Темное небо. Метет неистовая пурга. Вылез из яранги чукча. Сделал несколько шагов. Захлестнуло ветром и снегом. Человек повернулся, скрылся в яранге.
Несет снег. Страшный ветер.
Занесенные снегом стоят три самолета. Из наметенной горы торчат только верхние крылья. Несет снег.
По бревенчатой стене одноэтажного здания, ощупывая ее рукой и с трудом одолевая встречный снежный вихрь, пробирается человек (летчик Фомин).
Он завернул за угол здания.
Крыльцо. У двери прибита фанерная вывеска: «Летная база».
Человек подошел к крыльцу и вошел в дверь.
Внутри помещения вошел в дверь занесенный снегом человек. На воротнике у рта ледяные сосульки. Он с трудом снял рукавицы, встряхнулся, топнув ногами.
У стола, опутанного проводами, радист в наушниках оглянулся и сердито махнул рукой. («Тише!»)
Вошедший занес руку с рукавицей, собираясь сбить снег с плеч. Так и замер.
Метет снег у крыльца с вывеской.
Бьет в залепленное снегом окно. (Снято изнутри.)

Сидит радист, принимая сообщение. Кончил. Снял наушники, оглянулся.
Ждет Фомин у двери, осторожно развязывая наушники шапки. Музыка переходит в пианиссимо и затихает.
Радист сказал:
— Самойлов Александр вылетел... Пробирается сюда. (Поморщился и почесал затылок.) Сообщение наше о пурге запоздало...
Фомин у двери огорченно свистнул (скверная история!), покосился на окно.
Бросило в окно снегом.
Белое поле внизу. Над ним во весь кадр темное облачное небо. Перед аппаратом несет снегом.
В несущихся серых клубах облаков идет темным силуэтом самолет (близко). Ровный гул мотора.
Крупно. В самолете Саша. Сзади бортмеханик. Несется мимо серый туман. (Освещение слабое, без теней.)
Спокойная рука Саши на ручке управления.
Альтиметр — 1 000.
Левая рука прибавила газ.
Правая — берет ручку на себя. Взвыл мотор.
В сером тумане самолет берет вверх. Вышел из кадра.
И снова с нижней части кадра в тумане несущихся облаков самолет идет резко вверх.
Саша и механик на борту. Несется туман.
Спокойная рука на ручке, взятой на себя.
Альтиметр идет от 1 200 — выше.
Идет самолет вверх в сером тумане. Рев мотора.
Саша и механик на борту. Несется туман. Но на головах уже контрастный свет слабого солнца.
Сквозь несущийся туман расплывчатое пятно солнца.
Море облаков, освещенных солнцем. (Снято сверху.)
Саша и механик на борту освещены ярким солнцем. Чистое небо.
Снятый сверху идет самолет над поверхностью облаков. Ровно гудит далекий мотор.
Саша и механик на борту. Освещены солнцем. Механик приподнялся, смотрит через плечо Саши.
Громада кучевых облаков перед аппаратом.
Саша и механик на борту. Солнце.
Левая рука дала газ.
Правая на себя. Взвыл мотор.
Альтиметр—с 1 700 на 1 800.
Снято издали. Видно, как самолет перед громадой облаков пытается итти вверх, но все же входит в облако.
Снова в сером несущемся тумане. Ровно идет самолет. Потом выше, и ушел из кадра. Ровный гул мотора.
В таком же тумане несется самолет вниз.
И опять такой же туман, и опять самолет вниз, почти пикируя.
Саша и механик в наклоненном вниз фюзеляже. Рука на ручке, взятой на себя.
Альтиметр падает:—500, 400, 300.
Пронесся туман перед объективом; открылась заснеженная близкая земля. Взвыл мотор и перешел в ровный гул.
Снято сверху. Идет над заснеженной равниной самолет бреющим полетом.
Саша на борту. Коротко взглянул вниз.
Несется близкая земля.
Саша и механик на борту. Внезапно ударил дождь со снегом. Самолет качает. Вдруг Саша приподнялся и опустился, точно подскочил. Механик вытянулся.
Надетает на аппарат вертикальная гранитная стена скалы. (Мультипликация.)
Голова Саши откинулась назад.
Ручку управления резко взял на себя.
Самолет перед вертикальной стеной взмыл кверху.
Саша и механик. Снова серый несущийся туман. Саша, обернувшись к механику, показал рукою вверх. Опустил руку.
Левая рука дала газ. Взвыл мотор.
Правая тянет ручку на себя.
В сером тумане идет самолет резко вверх.
Саша.
Рука на ручке.
Альтиметр медленно ползет — 1 600, 1 700.
Саша.
Рука прибавила газ. Усилился рев мотора.
Альтиметр медленно подползает к 1 700.
Саша и механик. Механик перегнулся к Саше, передавая записку. Саша взял, поднес к глазам.
Записка: САМОЛЕТ ПОКРЫВАЕТСЯ ЛЬДОМ БЫСТРО.
Саша поглядел в сторону.
Часть самолета покрыта слоем льда.
Правая рука на ручке.
Левая рука прибавила газ. Еще сильнее мотор.
Стрелка альтиметра дрожит на 1 700.
Пятно солнца сквозь туман.
Саша и механик. Головы снова освещены слабым солнцем.
Стрелка альтиметра дрожит на 1 700. Вдруг два выстрела, и замолк мотор. Стрелка пошла на снижение.
Саша возится, спасая оледеневший карбюратор. Несется туман. Совсем темно. Свистит пропеллер.
Падает альтиметр — 1 300, 1 200.
Возится Саша.
Падает альтиметр — 1 200—900. Вдруг снова взревел мотор.
Саша снова за управлением.
Рука прибавила газ. Взвыл мотор.
Альтиметр дрожит и падает — 900, 800. Стреляет мотор перебоями.
Саша покосился в сторону.
Часть машины. Лед.
Падает альтиметр — 800, 700.
В совсем темном тумане идет самолет вниз.
На мгновение Саша и механик в наклонном фюзеляже.
Идет самолет в тумане круто вниз.
На мгновение Саша.
Штопор в тумане.
Монтаж витков штопора.
Альтиметр — 700, 600, 500, 400. Взревел мотор.
Саша и механик. Механик судорожно привязывается.
Аппарат сильно качает.
Саша ничего не видит сквозь заледеневшее стекло. Ударом кулака разбил его.
Бешено несется близкая земля.
Сквозь нее, через кадр, дрожит падающий альтиметр — 40, 30, 20.
На мгновение Саша.
Несущаяся земля. Оборвался звук мотора.
Снова Саша. И вдруг страшный треск.
Рука резко дала газ.
Ручка коротко на себя. Взревел мотор.
На мгновение Саша в фюзеляже наклоном вверх.
Близко мелькнул самолет в воздухе. (Поворот аппарата.)
Снова несущаяся земля. Оборвался мотор.
Коротко. Голова Саши. Взглянул через борт.
Мелькнула земля.
На аппарат несутся торосы. (Мультипликация.) Сильный треск. Рванулся, закачался кадр. Медленнее приближаются торосы. Остановились.
Стоит среди снежного поля самолет, слегка накрененный.
Из фюзеляжа лезет механик. Саша неподвижен.
Крупно. Саша. Голова лежит на борту. Не двигается.
Руки механика берут его подмышки, тащат.
Общий план. Самолет. Механик вытащил Сашу, положил на снег.
Ближе. Механик снял шлем. По лицу Саши ото лба вниз течет струя крови.
Механик и Саша на снегу. Механик разорвал рубашку, приложил полотно к ране, роется в карманах.
На гребне тороса показался, вырос и стал человек.
Ближе. Стоит, смотрит человек. Это чукча. Он двинулся вперед.
С тороса быстро сходит на аппарат чукча. На гребне показались еще двое.
Затемнение.
Из затемнения.

Надпись: В ТУ ЖЕ НОЧЬ НА ЛЬДИНЕ.

Затемнение.
Еще во время надписи начался глухой грохот, похожий на отдаленный гром. Метет снег. Темно. Силуэтом виден стоящий человек. Грохот. Грохот растет. Человек бросился бежать. Вышел из кадра.
Темно. Летит снег. Лезет человек в палатку. Вдруг замер грохот.
В палатке покрытый снегом Горелов подполз к спящему Сандро. Трясет. Тот сначала приподнялся на локте, потом открыл глаза. Горелов шепчет:
— Вставай... Торосит... Близко...
Смотрит Сандро, приходя в себя.
Лежит в забытье больной Клим. Рядом с ним маленькая печь с уходящей вверх трубой. Слабо горит масляный фонарь. Снова начался грохот.
Ползут из палатки Горелов и Сандро.
Вылезли из палатки. Метель. Пошли.

Сильный грохот. В полутьме видно, как громоздятся, переваливаются льдины. (Первый монтаж торосящегося льда.)
Разводья. Плюхнулась в черную воду льдина.
Метет снег. Трещина. Через нее перескакивают бегущие к палатке Горелов и Сандро.
Снова с грохотом громоздятся льдины.
Съезжают с уклона куски льда.
Падают в воду.
Метель. Горелов и Сандро вытаскивают из палатки Клима. Несут в сторону. Спотыкаются, торопясь. Затих грохот. Метель несет снег через извилистую глубокую трещину.
Метель. Сандро и Горелов несут Клима. Положили под защитой большого тороса.
Ближе. Сорвал с себя куртку Горелов. Закрыл Клима. Махнул рукою Сандро по направлению к палатке (очевидно, сказав — подожди, принесу), побежал обратно. Сандро лег на Клима, защищая его от ветра.
Бежит Горелов. Перескочил через трещину, ставшую шире.
В новом кадре бежит Горелов. Споткнулся, упал, встал, бежит.
Лежит Сандро, обнимая закутанного Клима.
Бежит обратно Горелов, тащит кучу одеял.
Тяжело перескочив через трещину, упал, уронил одеяла. Встал, поднял, бежит. Ветер несет снег.
На первом плане лежащие Клим и Сандро. Метель. Из глубины подбежал Горелов. Закутывают Клима в одеяла.
Снова отдаленный грохот растет.
Сложно разработанный, самый сильный монтаж торосящего льда. Выползает большая льдина, выше, выше, надламывается и с грохотом погружается в воду.
Другая льдина.
Третья.
У расширившейся трещины Горелов и Сандро. Не перескочить. Побежали вдоль трещины на аппарат. Вышли из кадра.
На новом месте перескочили. Вышли из кадра.
Палатка. Она разрушена. Половина висит над разводьем. Одной мачты радио нет. Другая покосилась. Антенна от ее вершины уходит в разводину. Подбежали Горелов и Сандро. Горелов ухватился за мачту. Сандро к палатке.
Самый сильный грохот.

Надпись: РАДИО!

Грохот. Лежит Сандро на животе на краю разводья, смотря вниз.

Надпись (крупно): РАДИО!

Грохнулась в черную воду льдина.
Затемнение.
Оборвался грохот.
Из затемнения. Стоит у маленького окна (летной базы) Фомин. Лицо нахмуренное, злое. За окном день, метель. Радист у стола, повернулся. Сказал с отчаянием:

— Не отвечают.

Сдвинул наушники и опять:

— Не отвечают.

Сбоку кадра часть яранги. Пурга. Вышел чукча. Рвет ветер. Снег. Чукча посмотрел, ушел обратно в ярангу. Фомин у окна, нагнувшись, глядит наружу. Бьет в стекло снег. Фомин выпрямился, треснул кулаком по косяку, сказал:

— О, чертова погода!

Затемнение.

Надпись: НА УТРО КОНЧИЛАСЬ ПУРГА.

Из затемнения. Снег. Ясная погода. Солнце. Близко от аппарата шасси самолета. Снег вокруг разворочен. Самолет был занесен и его откапывали. Саша и механик, стоя на коленях, возятся, закрепляя оторванную лыжу. Шасси приподнято домкратами.
Крупно. Голова и плечи работающего механика. Изо рта пар. На воротнике у рта сосульки. Мех шапки в инее. Также обледенелая, заиндевевшая голова работающего Саши.
Механик возится с креплением. Вдруг снял рукавицы, быстро прикрутил какую-то проволоку, сразу отдернул руки (обжег железом), сунул на мгновение в рот, потом неистово растер снегом пальцы, вставил руки обратно в рукавицы, зажал их накрест подмышками и сказал торопливо:

— Крепко, Александр Петрович.. Больно много возимся...

Заиндевевшая голова Саши. Молча работает пассатижами.
Общий план. Самолет, окруженный кучами раскиданного снега. Невдалеке круглая яранга. Около нее группы наблюдающих чукчей. Видно, как под крылом самолета ползают две фигурки, возясь у лыж. Одна встала.
Ближе. Стоит механик, расставив ноги, с напряжением поддерживает лыжу навесу. Говорит с горечью:

— Пишут, наверно, про нас, что летим... герои...

Саша быстро работает, обкручивая тросом крепления. Сбросил перчатки, работает голыми руками.
Механик, держа лыжу, снова заговорил:

— Помню, как уезжал, я своей мамаше сказал откровенно: «Будьте, мамаша, спокойны, мы с Александром Петровичем прилетим...» (И после паузы со вздохом.) ...Прилетели... (От вздоха — большой клуб пара.)

Саша оторвал руки от тороса. Руки в крови. Растирает их снегом, пропитывая его кровью. Быстро вынул из кармана кусочки белой тряпки, приложил к ладоням и так сунул в рукавицы. Сказал:

— На морозе кровь не остановишь.

Пополз в сторону. Наплыв...
Саша и механик на новом месте. Саша прикручивает тросом лопнувшую сережку растяжки. Механик рядом работает над второй.
Крупно. Механик, продолжая работать, говорит:

— С Фоминым Петька Герасимов летит, с Пашковым — Егоров Иван Дмитрич... Сегодня спасут обязательно!

Саша с остервенением прикручивает опять голой рукой с прилипшей окровавленной тряпкой. Отдернул руку, покривившись от боли, и опять взялся.
Механик работает с таким же остервенением.

— Такой погоды может больше и не будет...

Саша, нахмуренный, попробовал крепление, сказал:

— Не выдержит.

Механик вертит пассатижи с еще большим остервенением.

— В прошлом году летал я с Романовым — две растяжки порваны, и шатун погнулся, сели на одно колесо и на пашню... и машина цела.

Саша, прикручивая трос:

— Кто такой?

Механик. — Романов Петр Сергеич...
Саша кончил с сережкой. Сказал:

— Теперь хорош!

Выпрямился и прибавил:

— Передышка, Иван Иваныч!

Полез в карман, вынул плитку шоколада, разломал пополам, протянул половину подошедшему механику. Сказал, подмигнув:

— Московский.

Механик взял, рассматривает обложку. Саша откусил кусок и, разжевывая, говорит:

— Чудак ты, Иван Иваныч... Мы столько прошли, теперь совсем близко. Посадка, сам знаешь, будет тяжела...

Механик обернулся на Сашу. Тот, смотря на него, закончил раздельно:

— Рисковать я не буду.

Механик отвернулся и вышел из кадра. Саша откусил еще шоколад.
Хвост самолета. Подошел механик. Смотрит вверх.
Чистое небо с белым облачком.
Стоит механик. Вдруг с досады изо всей силы швырнул свой шоколад в снег под ноги. И сейчас же обернулся. (Не увидел ли Саша?)
Стоит Саша спиной к аппарату. Смотрит вверх.
Механик поднял шоколад. Сунул в рот, еще раз оглянувшись.
Затемнение.
Из затемнения. Лежат под шасси механик и Саша. Вдруг встрепенулся механик. Поднял голову, слушает. Слушает и Саша. Механик быстро пополз вперед.
У крыла самолета поднялся механик. Смотрит вверх. Закричал отчаянно:

— Александр Петрович, летят!

С другой стороны самолета быстро вылез Саша, смотрит вверх.
Принесло отдаленный гул мотора.
Высоко в небе идет самолет.
Саша сказал:

— Фомин.

Механик сказал:

— Герасимов идет...

Высоко в небе самолет. Опять принесло отдаленный гул мотора.

Смотрит механик. Слышен окрик Саши:

— Иван Иваныч!

Механик вздрогнул, бросился.

Лежит Саша под шасси со злым, упрямым лицом. Всунулся в кадр механик, сказал торопливо, даже задыхаясь:

— Лететь надо, Александр Петрович!

Саша, не оборачиваясь, сказал:

— Шатун заменить придется, треснул, не выдержит. Ту трубу, что я нашел, приспособим.

Механик смотрит молча. Потом с трудом сказал:

— Еще на сутки...

Саша, опять не оборачиваясь:

— Тащите трубу из яранги, быстро.

Механик медленно вылез из кадра.

Вылез из-под крыла механик. Остановился. Оглянулся. Сказал с искренней горечью:

— Я думал вы герой, Александр Петрович.

Саша резко поднял голову и изменившимся жестким голосом:

— Товарищ Ефимов!

От окрика вздрогнул, подтянулся механик.

Смотрит жестко Саша и после короткой паузы:

— Принесите трубу... Ясно?

Механик. — Есть принести трубу! —

и побежал из кадра. Вылез из-под крыла Саша. Оглянулся в направлении убежавшего механика, потом посмотрел вверх.

Далеко и высоко в воздухе уходит самолет.

Крупно. Внизу кадра голова Саши. Смотрит вверх на уходящий самолет.

Уходит самолет.

Стоит Саша. Опять оглянулся назад и полез под крыло.

Затемнение.

Надпись: ТРИ ЧАСА НА СОН,

Угол яранги. Спит в спальном мешке механик. Полутьма. Горит фитиль в чашке с жиром. Спавший Саша осторожно вылезает из мешка, посмотрел на часы, тихо встал, смотря на механика, и, стараясь не разбудить его, пошел к двери.

У двери осторожно оглянулся.

Механик высунул голову из мешка, смотрит.

Саша у двери. Сказал сердито:

— Ты что не спишь?

Механик (не очень серьезно).

— Зубы болят.

Саша у двери.

— Еще час остался... Спи! —

и вышел.

Общий план. Ночь. Смутно видно ярангу и в отдалении самолет. Саша идет от яранги к нему. Прошел полпути. Из яранги показалась фигура, побежала вслед за Сашей. Догнала. Оба остановились.

Ближе. Саша и механик. Стоят, смотрят друг на друга. Механик сказал, показывая на щеку:

— Честное слово — дупло!

Саша молча повернулся. Механик за ним.

У самолета. Подошли механик и Саша. Полезли в темноту под крыло. Пауза. Из темноты голос Саши:

— К утру кончим?

Надпись: И ТОЛЬКО НА СЛЕДУЮЩЕЕ УТРО...

Из затемнения. Крыльцо с вывеской «Летная база». Солнце. Раскрылась дверь. Выскочил человек. Лица не видно. Закрыто маской и очками. Поглядел и побежал со ступенек на аппарат.

Вдалеке видно, как скользит и останавливается снизившийся самолет. От аппарата к нему бежит человек в очках. Вдалеке справа бегут еще люди.

У самолета. Вылезают Саша и механик.

Общий план. Вылезли Саша и механик. Подбегает человек в очках.

Большая низкая комната в доме летной базы. Бревенчатые стены. Маленькие окна. По стене у окон идет лавка. В углу небольшой стол. За ним сидит человек в меховой одежде, но с открытой головой. У него большая черная борода. Выражение лица солидное и благодушное. С большим удовольствием он пьет чай вприкусу. На столе перед ним большой медный чайник. Человек допил стакан и потянулся к чайнику.

Ближе. Бородач налил новый стакан. Откусил сахар и покосился в сторону, слегка покосился в сторону, слегка повернувшись.

В дверь вошли: Саша, механик и человек в очках. Снимают рукавицы, маски, шапки. У человека в очках голова, лицо и обе руки оказались сплошь забинтованными. Саша и механик поглядывают. Человек сказал:

— Обморозился...

Механик вышел из кадра.

Механик подошел к лавке у окон и тяжело сел. Покосился слегка в сторону.

За столом бородач с удовольствием пьет чай.

Сидят на стульях Саша и забинтованный человек. Забинтованный рассказывает:

— Вчера в посадке опять отказали. Двоим с аэродромом никак не справиться, решили предложить сбросить на парашютах человек шесть для помощи, а потом всех вывезти. Час назад Пашков и Фомин вылетели проверить. Вернутся — наберем народ. Трое есть... Да вот его... (Кивнул в сторону.)

Бородач, пьющий чай, покосился.

Снова двое. Забинтованный продолжает:

— Я могу... и вашего можно...

Оглянулся на механика. Саша то же.

Механик, откинув голову к стене и открыв рот, спит сидя. На коленях шапка и рукавицы. Всхрапнул.

Забинтованный обернулся к Саше, спросил:

— Сколько ночей не спали?

Саша сказал:

— Две.

Бородач налил себе новый стакан чаю.

Саша и забинтованный. Саша встал и сказал:

— Сейчас вылетаю... ознакомиться.

Вышел из кадра.

Спит механик, закинув голову. Подошел Саша, осторожно тронул за плечо.

— Ваня!

Механик открыл глаза. Саша сказал:

— Лететь.

Механик после секундной паузы быстро, но не очень ясно:

— Есть лететь, товарищ начальник! —

и вскочил, пошел из кадра.

Идет механик мимо стола, где бородач за чаем. Вдруг пошатнулся со сна и треснулся об угол. Бородач придержал подскочившее блюдце. Смотрит на механика. Тот уставился то же. Бородач сказал:

— Может чаю выпьете?

Механик посмотрел, помигал глазами, повернулся, вышел из кадра.

Выходит механик в дверь.

Саша стоит около бородача, надевая шапку и перчатки. Показал головой в сторону ушедшего механика, сказал:

— Очень хороший парень!

Бородач утвердительно кивнул головой. Вдруг сразу ворвалась музыка. Тема «Спасение», но уже разработанная в оркестре. Саша еще надевает перчатки.

Короткое затемнение.

Из короткого затемнения. Взлет аэроплана со снежной равнины.

Музыка. Наплыв...

Самолет высоко в воздухе.

Саша и механик в самолете. Качает. Саша показал рукой в сторону вверх. Механик смотрит по этому направлению.

Музыка.

Два самолета высоко в отдалении.

Саша и механик. Саша повернулся к управлению. Фюзеляж медленно наклонился носом вниз.

(Снято с воздуха.) Идет самолет вниз.

Саша и механик смотрят вниз через левый борт. Музыка. Глубоко внизу белое поле с выложенным черным крестом.

Оборвалась музыка.

Белое поле в низу кадра. С ревом низко проносится самолет и уходит из кадра. Затихает мотор.

Идет на средней высоте самолет в обратном направлении.

Два самолета высоко в воздухе.

(Снято с воздуха.) Идет самолет вниз в прежнем направлении.

Смотрят Саша и механик через левый борт.

Белое поле. Снова с ревом низко проносится самолет и уходит из кадра.

Работают ломами, откалывая глыбы льда, Гудиашвили и Горелов. Бросили работу, смотрят.

Идет самолет на средней высоте в обратном направлении.

Горелов и Гудиашвили повернулись в другую сторону и задрали головы.

Высоко в небе два самолета.

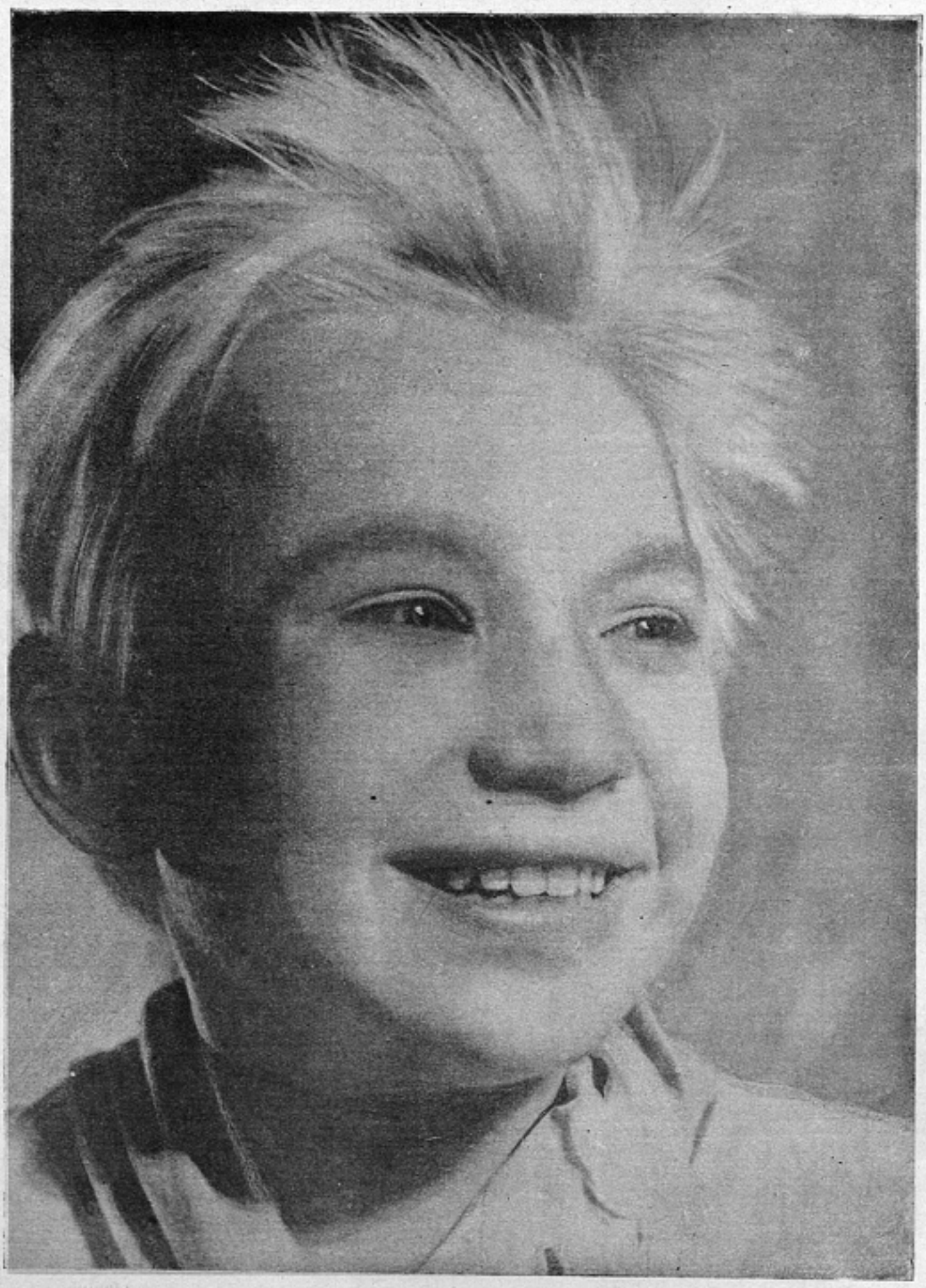
Саша и механик. Саша передает левой рукой механику записку. Тот взял, читает.

Текст: НАШЕЛ МЕСТО ДЛЯ ПОСАДКИ, ДЕРЖИСЬ!

Саша и механик. Механик наклонил голову через борт, смотрит вниз. Саша тоже взглянул через борт. Выключил мотор. Засвистел пропеллер. Снова началась музыка, но шире и мощней.
Фюзеляж слегка сел вниз. (Спарашютировал самолет.)
Стоят с ломами в руках Гудиашвили и Горелов. Смотрят вверх.
На средней высоте идет вверх самолет с выключенным мотором.
Саша и механик. Оба смотрят через борт. Снова спарашютировал самолет.
Стоят Гудиашвили и Горелов уже рядом. Из рук Горелова выпал лом. Он не заметил, смотрит все вверх. Растет музыка.
Совсем близко от аппарата мелькнул самолет, идущий на посадку.
Саша и механик. Механик через борт. Саша вперед.
Несется быстро, приближаясь, снег.
Коротко. Смотрящий через борт механик.
Коротко. Саша.
Несется снег.
Саша.
Дальние торосы летят на аппарат. (Мультипликация.)
Бешено несется совсем близкий снег. (Мультипликация.)
Мелькают со страшной скоростью мимо аппарата гребни торосов. (Мультипликация.)
Налетают почти совсем на аппарат торосы. (Мультипликация.)
Механик резким движением закрыл лицо руками и нырнул под козырек.
Саша дернулся, нажимая ногами на педаль.
Метнулись в сторону торосы.
Видно, как самолет у самых торосов развернулся в сторону. (Мультипликация.)
В полуметре от торосов прошло крыло.
Остановился самолет. Гремит музыка.
Стоят Гудиашвили и Горелов. Оборвалась музыка. Одновременно рванулись, побежали оба на аппарат.
Вылезает из самолета Саша.
Механик буквально вывалился и сейчас же бросился под крыло.
Бегут на аппарат, прыгая и размахивая руками, Гудиашвили и Горелов.
Саша у самолета. Механик под крылом. Подбежал Горелов и сразу схватил в объятия Сашу. Гудиашвили упал, поднялся, опоздал. Обнять некого. Увидел выползающего из-под крыла механика, бросился к нему. Обнял. Оторвались. Горелов побежал к механику, Гудиашвили — к Саше. Снова обнялись.
Саша и Гудиашвили. Гудиашвили говорит, задыхаясь и улыбаясь, со слезами на глазах:
— Саша... Сашка... Саша... Клим только тебя ждет... Только о тебе говорит...
Механик рядом с Гореловым, кричит, показывая палец:
— Александр Петрович, шасси выдержало, вот!
Сразу грянула патетическая музыка, все разрастаясь.
По белому полю (снято издали) то бегут, то идут три черные фигурки.
Наплыв...
Вползают в палатку трое.
Приподнявшись на локтях, с обнаженной поседевшей головой Клим смотрит блестящими глазами, улыбаясь. Смотрит долго.
Завершив ход, оборвалась музыка.
В кадре Клим и против него стоящий на коленях Саша. Он без маски, с обнаженной головой. Улыбается, потрясенный. Наконец, сказал:
— К л и м!
Клим все улыбается молча, вдруг коротко обернулся, посмотрел вокруг и опять на Сашу. Улыбка ушла. Саша сказал, протягивая руку:
— К л и м!
И Клим, вдруг всматриваясь, проговорил:
— Александра нет?
Саша сделал движение к лицу. (Подумал на мгновение, что забыл снять маску.) Пауза. Смотрят друг на друга. Саша сказал с болью:
— Я, Клим, я!..
Снова пауза. Смотрят друг на друга. Клим вдруг ослабел. Осел на локтях, сказал:
— Мне бы Сашку... брата...
Оглянулся кругом и пристально:
— Товарищи...
Тихая музыка. Тема «Спасение». Снова один голос, как вначале.
Затемнение.
Из затемнения. Солнце над широкой снежной равниной. Высоко в небе идут треугольником три самолета. Затихла музыка.
Затемнение.

«СТРОГИЙ ЮНОША». Реж. А. Роом. Опер. Ю. Екельчик. Киевская фабрика «Украинфильм». На фото: арт. Дорлиак в роли Гриши Фокина и арт. Половикова в роли комсомолки

«СТРОГИЙ ЮНОША». Реж. А. Роом. Опер. Ю. Екельчик. Киевская фабрика «Украинфильм». На фото: нар. арт. Ю. Юрьев в роли доктора Степанова и О. Жизнева в роли Маши



«БЕЖИН ЛУГ». Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе. «Мосфильм». На фото: пионер Витя Карташов в роли Степки

ПЕРВЫЙ ГОД РАБОТЫ КИНОМАСТЕРСКОЙ*

С. ЮТКЕВИЧ

В кинематографии приятнее разговаривать фильмами, чем словами.

Но все же, очевидно, за год существования нашей мастерской накопился ряд вопросов, обсудить которые полезно, потому что, нам кажется, эти вопросы имеют непосредственное отношение к судьбе каждого из кинематографистов.

В свое время на прошлогодней творческой конференции мы опубликовали свою декларацию.

Для нас не явилось сюрпризом, что наша декларация— эта первая попытка объединения кинематографистов—не встретила никакого внимания. Мы были к этому приучены с первых шагов нашей работы. Больше того, мы были встречены в штыки целым рядом творческих работников. Должен сказать, что мы и сейчас находимся в «осадном» положении. Я говорю не для того, чтобы жаловаться. Год работы доказал, даже больше, чем мы ожидали, правильность наших начинаний, и если мы еще и сегодня сталкиваемся с равнодушием, а иногда и невниманием, то это только означает, что мы нащупали «больные» места, что мы наступили на «любимые мозоли».

Известно с давних пор то, что самые обыкновенные вещи иногда звучат как самые фантастические. Наша фабрика недавно стала свидетельницей таких «фантасмагорий». Я не знаю, как на других фабриках, но у нас, несмотря на то, что мы довольно дружный фабричный коллектив, вся чисто творческая работа каждого из режиссеров абсолютно закрыта для всех остальных. Просмотр кусков представляет собою квинт-эссенцию той тайны, в которую не посвящается ни один «посторонний» человек. Редко бывали случаи, когда режиссер, даже начинающий работу, обращался за советом, интересовался мнением своих товарищей. Это случалось только тогда, когда выяснялось, что дело плохо, и когда нужно было «спасать» положение. Обычно же просмотр кусков происходит в строгой тайне.

В данном случае фабрика была чрезвычайно удивлена, когда на просмотрах кусков присутствовало человек 40, когда мы показали куски по обеим нашим картинам всем работникам мастерской и регулярно это делали и дальше. Мы считаем, что на социалистической фабрике, в социалистической кинематографии нужно заниматься обменом опыта. Кажется, что это азбучные истины. Однако мы ощущали себя новаторами, когда попробовали таким образом информировать наши бригады о том, что делает каждый из нас в своей текущей работе. Но мы не ограничились этим: мы устроили ряд творческих дискуссий по просмотрам, и это принесло чрезвычайно большую пользу обеим картинам. Далее — с волнением я вспоминаю реакцию актеров, которые были приглашены для исполнения главных ролей в одной из наших картин и которые были удивлены и страшно поражены, что их позвали не сразу на фабрику, не на съемку, а в удобный репетиционный зал, где они оказались в условиях нормального человеческого труда. Это также прозвучало как «новаторство» и дало определенно хорошие результаты. Такие простые вещи, которые делает мастерская на первых порах, очень консолидируют молодые силы фабрики, с одной стороны (мы очень хорошо себя чувствуем на фабрике потому, что вся молодежь находится на нашей стороне), с другой стороны, эти вещи приходятся не по вкусу целому ряду работников кинематографии.

Я, понятно, не утверждаю, что форма мастерской должна являться обязательной. Любыми способами и методами можно достигнуть того, чего мы хотели достигнуть своим частным примером, — возможности лучше и спокойнее работать. Будет ли это мастерская или другая форма объединения кинематографистов, — это неважно. Нам хотелось только пробить ту брешь огромной косности, которая существует в этом деле. Я до сих пор не могу освободиться от воспоминания о тех очень тяжелых ощущениях, которые возникли у меня во время работы на московской фабрике. Когда я начинал делать свою первую картину «Кружева», я буквально вырывал право себе на работу. И когда я все-таки, вопреки тогдашнему директору фабрики Трайнину, сделал картину, меня с фабрики выгнали, и за меня никто не вступился. Хорошо, что у меня были друзья в Ленинграде, которые меня очень приветливо встретили, и я смог начать работать. Но ведь не со всеми так бывает. Я довольно «зубастый» человек, и меня скушать было и тогда трудно, но на многих живых людях мы видим последствия этой политики недооценки кадров, равнодушия к ним, боязни риска «на молодых». Легошин начинал вместе со мной, он получил постановку, но его хотели заставить ставить (так же, как и меня) плохой сценарий, он отказался, тогда его тоже выгнали, куда-то запихнули, и до сих пор Легошину очень трудно. Прошло 8 лет с тех пор. Если бы я не попал в Ленинград, то наверное и у меня было бы такое же положение. Встретился мне сейчас Арманд. Одновременно со мной начинал человек. Я попал в 1928 г. на выпускной экзамен в студию Чайковского, где он выступал как талантливый актер и прекрасный постановщик. Он пришел год назад ко мне, разочарованный и усталый от далекой ему работы над техническим фильмом. Сейчас он работает у меня ассистентом, хотя он давно имеет право самостоятельно работать, и я приложу все усилия к тому, чтобы эту самостоятельную работу ему дать. Ведь это же не единичные случаи. Это мы говорим о режиссерах, о людях, пришедших из театра, из живописи, с умением драться за свои права. А какое количество молодых замечательных парней пропадает у нас благодаря тому, что в один из периодов развития кинематографии у нас отнюдь не по-сталински относились к людям.

Я этого забыть не могу. Поэтому, когда меня спрашивают, почему я работаю с определенным коллективом людей, я отвечаю: помимо того, что мне интересно и полезно работать с этими людьми, я сознаюсь честно, что здесь действует травма, полученная мною в моем юношеском творческом возрасте. Мне самому было настолько трудно пробиваться, что я очень хорошо понимаю, как тяжело должно приходиться другим на первом этапе их работы.

Что у нас получилось?

Когда мы начали работать, то люди росли, и наступил момент, когда они не стали умещаться в одной моей бригаде. Наша трагедия началась с того момента, когда моя бригада была удвоена: у меня оказалось 2 помрежа, 2 ассистента, два оператора и т. д. — скапливалось много талантливых людей. Но люди не уходили, им хотелось работать вместе, их останавливали примеры многих работников, которые преждевременно берутся за самостоятельную работу в одиночку, а потом пропадают, не «вытянув» ее.

* По материалам выступления 14/X 1935.

Налево: „ЖЕНИТЬБА“ по Гоголю. Сценарий и постановка Э. Гарина и Х. Локшиной. Опер. А. Погорелый. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: арт. Латонина в роли невесты.

Перед нами возник вопрос, как мы должны дальше расти. Почему, например, Арнштам, который приобрел кинематографическое мастерство, должен и дальше оставаться в ассистентах, а не делать самостоятельно картины. Этот вопрос возник по всем категориям работников. Тогда мы решили, что мы поддержим ту, совершенно правильную традицию, которая была на первых порах возникновения кинематографии, когда молодые кинематографисты выступали сплоченными творческими коллективами.

Из всей практики нашей работы мы поняли, что нам легче работать вместе, что все разговоры о том, что картина делается гениальными способностями одного человека, — есть бред. Хорошая картина делается при настоящем творческом участии нескольких творческих работников. Конечно, один мастер руководит созданием картины, но люди, составляющие творческий коллектив, никогда не являлись, с нашей точки зрения, только механическими выполнителями его воли.

Мы рассуждали так: если отбросить вопрос самолюбия, которое у кинематографистов несколько гипертрофировано, то нет препятствий для работы в творческом коллективе. Я считаю, что можно работать в таких организационных формах и при таких взаимоотношениях, когда самолюбие людей не будет страдать.

Мы решили, что мы будем делать не одну картину, а несколько, и каждый сможет помочь другому. Тем более, что нам казалось, что всякое объединение должно возникать не от заранее придуманных деклараций. Нет ничего фальшивее таких деклараций, к которым приходится подбирать людей. Искусство так не растет.

Одно обстоятельство очень помогло нам работать—это общность вкусов. Очень давно, когда еще об этом не писалось во всех газетах, мы все сходились на некоторых общих установках. Одной из них была естественная реакция на так называемый монтажный кинематограф. Мы решили наши установки развернуть и совместными усилиями попытаться показать на деле, что мы правы.

Был еще один фактор, стимулировавший создание мастерской. Я переживал глубокий кризис перед организацией мастерской. Я хотел уходить из кинематографии и вернуться в театр. Одной из причин было то, что мне стало жалко «молодой загубленной жизни». Ну вот, стукнуло 30 лет человеку, а что сделано?—Сделано чрезвычайно мало. И стало очень обидно. Ведь мог бы сделать гораздо больше, но не выходило, потому что для того, чтобы поставить одну картину, нужно было потратить год жизни, а любой театральный режиссер успевал в любом театре минимум две постановки сделать. Поэтому неудовлетворенность диктовала нам следующий, может быть, паллиативный, выход: хотелось принимать творческое участие в большом количестве работ. И надо вам сказать, что в этом отношении мастерская меня необычайно удовлетворяет. Я не знаю, много ли я помогаю товарищам, с которыми я работаю, но самый факт того, что я могу принять участие, наряду со своей работой, и в работе над «Женитьбой», над «Подругами» и над «Клопом», меня обогащает. Мне от этого интереснее жить, интереснее работать. У меня есть возможность пробовать самому делать вещи, которые я вне мастерской не смог бы делать. И так работаю не я один, вся мастерская строится на этих основах, и в моей картине мне помогают мои товарищи.

Затем нас очень возмутили организационные нелепости. Я ничего не понимаю ни в студиях, ни в ХПО. Когда произошло рассортирование нас по этим клеткам, мы не успели опомниться. Нас быстро рассортировали по ХПО. Если бы это было произведено по каким-то определенным принципиальным признакам, то это действительно было бы лучше, чем волчье существование по отдельным кабинетам, но это не дало того, о чем мы мечтали, т. е. работы с людьми, которые тебе приятны и интересны и которым ты можешь что-то дать, а они тебе.

Поэтому мы запротестовали против этой формы ХПО и заявили, что мы эту форму доведем до логического завершения — объединений по творческому признаку. Самая трудная задача — это посадить двух режиссеров рядом, только посадить их рядом, чтобы они не «кидались» друг на друга. Нам это как раз было легко, потому что у нас появился ряд людей, которые сказали: «Мы хотим сидеть рядом».

Надо сказать, что мы—люди принципиальные, мы являемся убежденными сторонниками реконструкции кинематографии, и один только принцип для нас является неизменным в этой реконструкции, и нам кажется, что руководство это прекрасно учитывает. Это то, что вся сила советской кинематографии в том, что в ней всегда делается акцент на идейно-творческую сторону, и это является исходным пунктом для всех организационных мероприятий. Поэтому наиболее реальные и замечательные эффекты давали всякого рода творчески принципиальные объединения.

Это секрет того, чем силен советский театр. Всякий, хорошо знающий структуру театра на Западе, прекрасно понимает, что сила театрального советского искусства заключается в том, что оно выступало мощными объединениями творческого порядка. Это и создало культуру театра. Я думаю, что к этому театральному опыту нужно очень присмотреться в кинематографии.

Поэтому мы и дальше отстаиваем принцип творческого объединения работников.

Еще одно явление, которое мы наблюдали. У нас произошла своеобразная «закупорка вен» на фабрике. У нас чрезвычайно мало выдвигается молодежи.

Мы запротестовали, потому что создалась инерция: лучше плохой, да старый, чем молодой, да новый.

Мы решили, что не остается ничего другого как открыто заявить, что всю ставку мы делаем на молодых, рискуем и посмотрим, что из этого выйдет. Надо сказать, что мы к этому времени были уверены, что сделаем хорошо.

С чего мы начали? Начали мы с того, что мы объединили, подобрали всех способных людей. Для нас вопрос был прежде всего в людях. Для нас основное было в том, чтобы зазвучали имена тех людей, которые могут выдвинуться на самостоятельную работу только в мастерских.

Что нам говорили противники? Мы попали в несколько странное положение. Противником нашей работы было не руководство. Нас поддержали и т. Шумяцкий, и директор нашей фабрики т. Кацнельсон. Возражали некоторые творческие работники. Первое возражение было анекдотическое: здоровье руководителя мастерской Юткевича настолько драгоценно, что творческие работники не могут отдать меня на растерзание мастерской и поэтому они не могут согласиться с организацией такой мастерской на фабрике. Мы просили их не беспокоиться о моем здоровье.

Потом нас попрекали, что мы очень быстро построили себе репетиционный зал. Что вот они не могли достать полгода, а мы так быстро себе достали. Почему это упрек,— мы не поняли, мы считали это нашей заслугой.

И затем третья драка, которую нам пришлось выдержать,— организационная. Дескать, пусть мы называемся мастерской, но мы будем оставаться в системе ХПО вместе с другими 8 режиссерами. Мы сказали, что нет, нам так неинтересно. Если вы нам доверяете, то доверяйте до конца. Мы выиграли и этот бой: мастерская стала существовать на правах ХПО.

С чем мы столкнулись дальше? Упор мы решили сделать принципиально на работе с актерами, потому что одно дело это декларировать, а другое — пробовать самим, что из этого получается. Перед нами стала проблема, как актера получить в мастерскую так, чтобы с ним можно было работать, ибо мы до сих пор в полнейшей кабале у актеров. Более безобразного положения чем с актером у нас нет. Все актеры заняты различными делами, кроме кинематографа, хотя они в кинематографе зарабатывают очень хорошо. Поэтому мы решили не заниматься ничем, кроме следующего: найти мастеров-актеров через картины и привлечь их тем, что мы постараемся с ними хорошо работать. Это удалось. На основе опыта отсеялись такие актеры, которые могут для нас составить наши основные кадры. Среди них такие мастера, как Гарин, Пославский, Матов, Каюков, Гибшман, Лукин, Шатерникова, Томилина, Цикловский, Бернес, Назаренко, и др. Таким образом, перед нами возникло 3 основных вопроса: 1) вопрос сценария, 2) вопрос актера и 3) вопрос, как ни странно, этики.

Надо сказать, что вопросами этики мы много занимались и будем заниматься дальше.

Со сценариями положение было более или менее благополучно. Был готовый сценарий «Подруги», который написал Арнштам, «Женитьба» Гарина и Локшиной, подготовлялся сценарий для Казанского и Руфа и делался сценарий Каплером. Начались работы двух групп. Начали с репетиций.

Для нас задача заключалась в том, чтобы дать актеру попробовать построить цельный образ до того, как он начинает сниматься. Это особенно важно, потому что мы считаем, что стилистика фильма должна строиться на путях тонких — на путях игры. Нам не хотелось на

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и Г. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: нар. арт. М. Блюменталь-Тамарина в роли бабки

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича

репетициях подгонять под кино. Блестящий опыт дала «Женитьба», которую Гарин и Локшина прорепетировали в 2 месяца. В результате этих репетиций мы показали нечто странное. Это был не спектакль и не кинематографическая картина, а очень четкая актерская работа, раскрытие всех возможностей актера. Мы поставили перед собой задачу показать будущий фильм в стенах мастерской, которая не имеет вида сценической площадки, и без всех особенностей кинематографии — без света, без построения кадра.

Оказалось, что это очень интересно. Это не только наша точка зрения. Человек 50—60 смотрели «Женитьбу» во время ночных показов и приняли очень тепло и хорошо.

Сейчас мы окончательно убедились в том, что это дает резкое качественное улучшение. Надеюсь, это заметно будет по «Женитьбе» и по «Подругам».

Как мы мыслим себе дальнейшее развитие этого этапа работы? Мы думаем, что мастерская или объединение таких мастерских должны иметь обязательно свою актерскую труппу, т. е. мастеров-актеров, человек 10—15. Их можно загрузить ролями в 4—5 картинах, а с этими мастерами построить работу таким образом, чтобы ввять к ним учеников. Это вспомогательный состав, который мы будем снимать во вторых ролях, а через 2—3 года эти люди смогут пробовать себя и в большой работе.

Эта, казалось бы, правильная мысль встретила грандиозное сопротивление. Нам заявили, что это неверно, что актер должен быть только в некоем отделе распределения актеров, который должен распределять актеров по картинам.

Я не понимаю, как такая система полной обезлички актера может дать хорошие результаты. Мы не можем ни одного актера «выдрать» из театра. Почему каждый актер, получая в театре 250—300 рублей, — а вы ему даете 1 000 рублей, — театра своего не бросает. В чем здесь дело? — Дело очень простое, и правильно он делает, что не бросает. Дело в том, что он не бросает в театре основное: творческую среду, которую он имеет. Актер в театре является основным фактором, и это он прекрасно знает. По нему строится репертуар, он защищает своей работой творческие пути своего коллектива, он учится, совершенствуется под руководством мастера-режиссера, которого он себе выбрал. А в кино просто он «снимается», или, вернее, его «снимают». Остальное пробуют заменить «материальной компенсацией». Нас стараются уверить, что актер — это рвач и халтурщик. Это неправда. Но невозможно убедить фабричное руководство, что диспетчерскую систему работы с актерами надо бросить. Актерам надо предоставить право творческого самоопределения, как и остальным творческим работникам. Почему они лишены права заявить, что хотят работать с таким-то режиссером и не хотят работать с таким-то. С режиссерской точки зрения мне неинтересно снимать актера, которому все равно, куда итти работать. А самый большой упрек, который мы можем бросить актерам,—это что они ведут себя сами чрезвычайно странно. Ничего хорошего, например, у талантливейшего Ливанова не может выйти. Если у него диапазон от Пудовкина через Мачерета к Ивановскому, то нечего удивляться, что получается не так хорошо, как могло бы быть. Сейчас, когда мы начинаем применять репетиционный метод, то многое выясняется. Выясняется, что работа с актером — сложное дело.

Таким образом, если говорить о результатах первого года, то можно сказать, что невыполненной частью программной является вопрос с актерами — и не по нашей вине. Недавно я сказал директору, что 8 актеров согласились бросить театр и перейти в мастерскую. Директор мне ответил без всякого энтузиазма: ну, что же, пусть идут в штат! Я возразил, что сначала нужно реорганизовать штат, потому что это творческие люди и они хотят итти не в обезличенный штат, а в конкретную мастерскую фабрики, и что штат и должен состоять из системы таких актерских мастерских. Но все это осталось непонятым. Эта инерция равнодушия мне абсолютно непонятна. Значит остается только и дальше тратить энергию, чтобы доказать, что белое это есть белое.

Последний вопрос, который нас чрезвычайно смущал,— это вопрос об этике, о некоей системе этических взаимоотношений между работниками.

Скажу в порядке честного признания, что самое трудное на фабрике — это сделать так, чтобы люди друг с другом были объединены патриотизмом не только своей картины, а чтобы они заинтересовались творческой судьбой рядом стоящих товарищей. Надо сказать, что это гигантская работа,—это работа, которую мы только начали. Некоторыми результатами мы можем похвастаться, но отнюдь не окончательными. Мы сейчас очень сплочены, но у нас бывали серьезные трещины в наших отношениях, и мы это не скрывали.

Когда «Женитьба» кончала свой репетиционный период, мы вызвали работников мастерской и назначили всех без исключения на обслуживание спектакля. Мы хотели разрушить, уничтожить «чины» в их ложном понимании в нашей творческой обстановке. Сначала люди без энтузиазма проделывали эту якобы техническую работу, не свойственную их чинам, но потом они втянулись в творческую судьбу «Женитьбы» и так же волновались на сдаче этой вещи, как при сдаче своих картин. Это принесло нам огромную пользу в деле дружбы, взаимопомощи и взаимопонимания.

Когда мы начали друг другу показывать куски нашей работы, по некоторым вопросам мы резко подрались. Но это очень приятно, когда люди друг другу говорят в глаза правду, и правду творческую. Это обидно в ту минуту, когда это говорится, но через день-два это приносит

«ЖЕНИТЬБА» по Гоголю. Сценарий и постановка Э. Гарина и Х. Локшиной. Опер. А. Погорелый. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича

«ПОДРУГИ». Реж. Л. Арнштам. Опер. В. Раппопорт и А. Шафран. «Ленфильм». Мастерская С. Юткевича. На фото: засл. арт. Б. Чирков в роли Сеньки и арт. З. Федорова в роли Зои

огромную пользу. Обычно в кинематографии мы неприятностей друг другу не говорим, мы говорим очень любезные вещи и якобы друг друга уважаем в творческой работе. Но это часто бывает ложью. Знаменитые «коридорные» разговоры иногда дают более правильный барометр человеческим отношениям. Новое отношение друг к другу дает результат потому, что молодое поколение, которое мы сможем выдвинуть через год-два на самостоятельную работу, во многом будет лишено тех пороков, которыми заражены мы, ветераны кинематографии. И мастерская этому очень и очень способствует.

Самое трудное дело — прошибить стену в актерском вопросе. Сейчас мы имеем свои кадры режиссуры, ассистентов, операторов, художников; с этим дело обстоит благополучно. Мы не подрались, а мы скрепились в результате года совместной работы. Но зато с вопросом драматургическим дело обстоит сложнее. Не может существовать такая мастерская, как цельный художественный организм, без своего репертуара, а свой репертуар—это тоже конкретные люди. Но как их привлечь к нам? Каждый из нас пробовал, вероятно, все способы воздействия на авторов. Мы к этому делу добавили еще один фактор — это то, что драматург получил конкретный творческий адрес и другое отношение, чем он до сих пор получал в художественных отделах фабрик. Люди, посмотревшие нашу работу в мастерской, побывавшие у нас и поработавшие с нами, захотят и дальше с нами работать. Со всех точек зрения им выгоднее принести свою вещь туда, где с ними будут считаться, поддерживать их замыслы и эксперименты.

Поэтому, что касается вопроса сценарного, я могу похвастаться тем, что мастерская имеет репертуарный план на следующий год, а главное, она начинает приобретать таких людей, которые будут работать постоянно. Вот драматург Каплер верит, что он нам напишет кроме «Садовника» еще один хороший сценарий. Мы ему дадим возможность обеспеченной и зажиточной жизни в мастерской, а ему интереснее пока, чтобы его ставили мы, а не кто-либо другой. Сдружились мы и с Е. Шварцем, хорошим автором, который был связан только с детской кинематографией; сейчас он делает интереснейшую вещь об испанской революции. Очень талантливый драматург Дэль, наш старый друг и соратник по «Встречному». С ним мы делаем кинематографический спектакль памяти Маяковского. Н. Тихонов будет делать с Арнштамом «Киров на Кавказе». Э. Гарин и Х. Локшина будут делать «Дон-Кихота», где Гарин будет играть Дон-Кихота, а Каюков—Санчо-Пансо.

Затем мы хотим выдвинуть еще одну группу — П. Арманда и художника Левина. Ставить они будут рассказ Горького «Филипп Васильевич», замечательную вещь, требующую всего 4 актеров.

Еще об актере. Есть такой актер С. Каюков. Работает в театре. Начал сниматься в эпизоде в «Златых горах», много снимался, наконец сыграл Дему в «Юности Максима». Нам казалось, что этот актер гораздо больше может сделать, потому что он работал только по линии своих типажных данных. И вот режиссеры Х. Локшина и Э. Гарин выдвинули идею, чтобы Кочкарев играл Каюков. И что же? Вы не узнаете актера! Этот «вахлак», всегда какой-то рыхлый, приобрел изящество, законченность рисунка. Гарин и Локшина очень интересно с ним работали: они заставляли его дома вслух читать Блока, в жизни ходить с палочкой и в старомодной шляпе и т. п. Репетиционный период не дал окончательных результатов, а на съемках он развернулся до конца и вышел в картине очень хорошо. Для нас это огромная принципиальная победа.

Так, примерно, с каждым актером. Был, например, такой А. Матов, известный куплетист, очень талантливый эстрадник, но иногда с репертуаром невысокого вкуса. И вдруг этот человек оказался таким мягким, приятным актером типа, если хотите, раннего Чехова, что это было для нас самих откровением. В таком лирическом плане он делает Анучкина под режиссурой тех же Гарина и Локшиной, и делает замечательно.

И вот еще вопрос, с которым мы столкнулись на практике. Нас волнует, что нам делать дальше, когда у нас сейчас растут такие люди, которые запросятся через полтора года на самостоятельную работу. Самые интересные вечера у нас бывают, когда молодежь рассказывает вещи, о которых она мечтает, и она, эта молодежь, естественно, предъявит счет к мастерской: дайте нам возможность роста. И предоставить возможность второму поколению работать мы обязаны. Очевидно, разрешение этой проблемы пойдет по линии реконструкции всей кинематографии. Мы должны дожить до киногорода и там развернуть это дело так, как мы его мыслим.

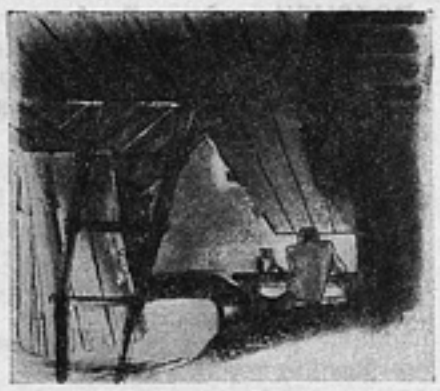
И последний вопрос принадлежит также к разряду этических — это вопрос о художественном руководителе. Что это такое? В каких мы находимся взаимоотношениях?

Надо прямо сказать, что ни разу еще, даже в мелочах, этот вопрос не вставал в мастерской, т. е. не было такого положения, при котором кому-то было в тягость, что ему приходится итти за советом или показывать свой материал. Авторитетен я не потому, что меня назначили, а потому, что я действительно в некоторых вопросах могу помочь товарищам, и с моей стороны было бы очень глупо разыгрывать роль «мэтра». Я прекрасно понимал, что сам многому научусь у товарищей.

Меня часто кинематографисты спрашивали — по совести скажите, не обидно ли вашим товарищам, что есть художественный руководитель. Я думаю, что никому не обидно. Мастерская есть такой организм, в котором, если человек начинает чувствовать, что другой ему мешает, то должен честно уйти. Но нам кажется, что нужно сделать все, чтобы ни один человек не смог почувствовать себя так. Наоборот, у нас в мастерской есть здоровый патриотизм, и мы гордимся, что мы работаем вместе, и не стыдимся того, что мы объединяемся.

ХУДОЖНИК В КИНО

В. КАПЛУНОВСКИЙ



Зарисовки художника В. Каплуновского к фильму «Застава у Чортова брода» реж. М. Билинского. Одесская фабрика «Украинфильм».
Направо вверху: эскиз «сторожка в лесу».
На полях: наверху — начальник заставы (арт. Коваль-Самборский), внизу — «Диверсант и шпионка» (арт. Лавров и Ладынина).

Если провести анкету среди кинозрителей и попросить перечислить в ней их любимых режиссеров, операторов и художников, т. е. ту тройку, которая является создателем всей изобразительной стороны фильма, то, несомненно, анкета целиком заполнена не будет. Против графы: «Ваш любимый художник» будет оставлено пустое место или написано: «Не знаю».

Чем же можно объяснить такое равнодушие со стороны нашего кинозрителя, лучшего кинозрителя мира, к художникам кино?

Ответ прост: наш кинозритель не знает и не может понять, чем же занимается художник в кинематографии. Объяснить ему это никто не пытался.

Сами художники внесли в этот вопрос достаточно путаницы. Вместо того чтобы принципиально бороться за свое четкое место в кинематографии, они боролись за звания. В титрах одного фильма кинозритель читал, что тов. Н. является художником-архитектором, в другом — художником-оформителем, в третьем — художником-декоратором...

И трудно было понять, чем же занимается художник: то ли он строит дома (архитектор), то ли расставляет мебель (оформитель), то ли вешает занавески (декоратор). Одно было ясно, что цельным художником он не является.

Критика наша также никак не оценивала работу кинохудожников, как будто их и не существовало вовсе.

Другое дело в театре. Там всем ясно, что художник делает декорации и костюмы, а что делает кинохудожник,— непонятно, ибо в кино снимают настоящие дома, реки, поля и носят обыкновенные костюмы. Так думает кинозритель, и он бессилен разобраться в сумме этих вопросов, ибо за все время существования советской кинематографии ни разу четко не ставился вопрос: кто является кинохудожником, каковы его обязанности и каково его место в кино. Поэтому неудивительно, что мы с трудом можем насчитать пять, шесть фамилий настоящих кинохудожников, постоянно работающих в кинематографии.

Сейчас к этому числу прибавился театральный художник М. Левин. И, придя из театра, где, как мы уже писали выше, роль и место художника ясны и четки, т. Левин убедился, что в кино художник еще не занимает того ясного места, на которое он имеет бесспорные права. Накопив некоторый опыт, т. Левин выступил со статьей «Художник в киноателье» («Сов. кино» № 11, 1935).

В этой статье т. Левин пытается определить объем и смысл работы художника в кино. Но, придя в кино из театра, т. Левин не успел полностью разобраться во всем комплексе специфических вопросов, связанных с работой кинохудожника.

Начав с совершенно правильной мысли о том, что художник должен быть приглашен к работе над фильмом с самого его зарождения, т. Левин далее пишет о своей работе по картине «Подруги» Л. Ариштама:

«Вторым, принципиально важным моментом в нашей работе было то, что я был не только художником, но и сорежиссером. В мою задачу входило последовательно, от сцены к сцене, провести единый изобразительный принцип, определяющий в конечном смысле стиль картины».

Таким образом т. Левин договаривается до того, что режиссер и он, художник-сорежиссер, определяют стиль картины. В какой-то степени это верно. Но из творческого содружества т. Левин выбрасывает третье лицо, которое имеет не меньшие права на то, чтобы влиять на стиль картины, т. е. т. Левин попросту забывает оператора.

Согласно этой концепции роль оператора сводится к простому техническому процессу съемки того, что создали режиссер и художник-сорежиссер.

В настоящее время уже нет нужды доказывать, что оператор является равноценной творческой единицей в творческом содружестве — режиссера, оператора и художника.

Далее в своей статье т. Левин приводит зарисовки кадров, которые были им сделаны задолго до съемки. Таким образом им был разработан весь сценарий.

Нам придется подробно остановиться на этом вопросе потому, что подобная практика рисования на полях сценария всех без исключения кадриков имеет много сторонников.

Верен ли такой путь?

Нам кажется, что нет.

Дело в том, что кинематографическая композиция определенного отрывка строится не по принципу сложения отдельных, живописно построенных кадриков (диапозитивов), а вытекает из общей композиции комплекса кадров в движении.

В западной кинематографии уже давно, а у нас лишь недавно начал

применяться метод съемки кадра с движения.

Эта манера съемки развилась и утвердилась в звуковой кинематографии. Причина этого заключается отнюдь не в том, что в последние годы появились новые технические приспособления, а, наоборот, в том, что эти технические приспособления (движущиеся штативы, подъемные площадки и т. п.) были созданы в результате необходимости плавного панорамного построения звукового фильма, а отсюда и изменения характера его композиции.

Изобразительность звукового фильма создают не отдельные композиции кадриков, но она образуется из целого комплекса как бы произвольных композиций, проходящих перед двигающимся киноаппаратом.

Эти казалось бы случайно проходящие композиции и решают в результате цельную и стройную, заранее задуманную композицию кадра (т. е. какой-то кинематографической фразы). Построенные в большинстве своем с точки зрения живописной композиции отдельные кадрики очень часто могут оказаться слабыми и неверными.

Теперь должно быть понятным, что тысяча подобных рисунков — кадриков в генплане, выполненных линейно и без тональности, никак не может дать восприятия фильма в целом, т. е. то, на что претендует т. Левин.

Кроме того этими профессионально небрежными набросками т. Левин выключает, как мы уже писали выше, из творческой группы оператора. На самом деле оператор и только оператор имеет возможность, владея объективом вместо карандаша, найти, отобрать и затем запечатлеть на пленке те неточные, многообразные композиции кадриков, которые проходят перед кинообъективом.

Только оператор имеет последнюю и окончательную возможность найти общий тон, стиль и свет кадра снимаемой сцены. Оператор—не только техник. Этого нельзя забывать, и в первую очередь нельзя забывать кинохудожнику и сорежиссеру т. Левину.

Что же можно предложить взамен системы рисования отдельных кадриков, ибо повторяем еще раз, что этот метод не полноценен, размельчает цельное образное ощущение; он не отвечает специфике кинематографической композиции и не дает гарантии правильности и цельности композиции будущего фильма.

Обратимся к литературе. В литературе уже очень давно существует простой метод, который применим и в кинематографии, — метод иллюстрации.

Читая книгу с хорошими иллюстрациями, читатель получает возможность образно представить себе все, о чем он прочел в книге. И мы должны стремиться к тому, чтобы, прочтя генплан, любой читатель— от начальника ГУКФа до кинозрителя—мог понять и усвоить себе стиль, смысл и характер будущего фильма. Какими же качествами, чтобы этого достигнуть, должна обладать кинематографическая иллюстрация?

Кинематографическая иллюстрация должна отражать эпоху, изображенную в фильме, тональность работы оператора, характер режиссерских мизансцен, оформление художника, образы действующих лиц, общую драматическую композицию.

Словом, иллюстрация собирает в себе тот комплекс многогранной действительности, которая проходит во время съемки перед объективом.

Отбор же этой действительности по композиционным и иным признакам и является задачей художника, создающего фильм. При этом отборе может применяться рисование отдельных кадриков, но этот процесс является черновой стороной работы художника над фильмом,— это является его кухней.

Разбираясь же в этой кухне, посторонний наблюдатель никогда не сможет понять, какое блюдо получится из того множества заготовок, которые он видел.

Заслуженный деятель искусств Л. В. Кулешов в своей книге «Практика кинорежиссуры» пишет:

«Является ли картинка-клетка кадром? — Является. Всегда?—Всегда. Но не каждая новая клетка — новый кадр. Если снято человеческое лицо и движения аппарата или лица нет, то на всех клетках кадр будет одним и тем же. Если будет движение актера в кадре или самого аппарата, тогда с каждым передвижением будет как бы новый кадр. Каждый новый кадр — это новая композиция, но при условии неподвижной композиции, а если у вас в съемочном кадре движется человек, то если по-настоящему следить за точной формулировкой, с каждым новым движением будет новая композиция и следовательно новый кадр».

Мы привели эту длинную цитату потому, что она наиболее ясно разъясняет и подчеркивает нашу мысль о том, что тысяча нарисованных кадров не в состоянии донести весь композиционный стиль и характер кинематографической сцены. Если руководствоваться методом т. Левина, то правильным и несомненно достигающим цели будет рисование не 1 000, а фактических 25 000 кадриков, создающих кинофильм.

Прекрасно понимая это, Л. В. Кулешов вплотную подошел к иллюстративному методу разработки сценария в своей новой постановке «Дохунда».

Правда, вместо иллюстраций он применяет фотографии, цель которых совершенно идентична с предложенными нами иллюстрациями. Но этот метод фотографии не всегда возможен (например, для картин исторических часто невозможен подбор соответствующих фотографических материалов и т. д.). Поэтому метод иллюстраций остается единственно правильным, но не универсальным.

Таким образом, по 20—25 иллюстрациям, приложенным к генплану, мы можем получить полное образное впечатление о будущем фильме.

Следует отметить, что иллюстрации отнюдь не исключают необходимости приложения к генплану эскизов декорации, костюмов и т. п.

Насколько велика сила иллюстраций, подтверждает разговор с Ю. Олешей, который однажды высказал мысль о том, что, может быть, описательные части сценария следовало бы просто отрисовывать, достигая этим большего зрительного эффекта, чем это может дать литературное описание. Значение этих иллюстраций, на наш взгляд, настолько велико, что иногда может потребоваться специальный художник-иллюстратор, который своим мастерством и выразит мысль творческого коллектива.

Тов. Левин пишет, что «большинство лучших советских кинорежиссеров в той или иной мере сами оказались художниками», т. е. т. Левин считает, что в данном случае художник перерастал в режиссера. Очевидно поэтому т. Левин и хочет быть художником-сорежиссером.

Понять это можно только так, ибо кинохудожник, не занимая добавочных должностей, выполняет все перечисленные в статье т. Левина работы.

Более того, кинохудожник должен сочетать в себе все разновидности профессии художника, а именно: он должен обладать знаниями архитектора, так как декорации фильма — это комбинация архитектурных форм и фактур в пространстве; знаниями театрального художника, так как в создании декорации участвуют иллюзорность и декоративность (достигаемая специфическими приемами); знаниями оформителя, как человека, который в этих архитектурных формах комбинирует окраску, мебель, реквизит, свет, и, наконец, знаниями рисовальщика, которыми он орудует при воспроизведении эскизов, костюмов, декораций, и т. д., и т. п. Плохо нарисованный эскиз не может уточнить и разрешить творческих споров среди ведущей тройки группы.

Как видно из этого определения, деятельность кинохудожника настолько велика и самостоятельна, что она не нуждается ни в каких добавочных определениях (художник-архитектор, художник-декоратор, художник-сорежиссер).

Мы боремся за кинохудожника, который не думает самотеком перерастать в другие профессии, а стремится в творческой группе и советском кинематографе занять принадлежащее ему по праву положение и создать стимул к уважению его профессии не только среди кинозрителей, но и среди других творческих профессий, и в частности среди театральных коллег. Тогда эти последние придут к нам в кинематограф для того, чтобы общими силами поднять искусство советской кинематографии на еще высшую ступень.

ДЕНЬ СОВЕТСКОГО РЕЖИССЕРА

«Наши режиссеры находятся до сих пор в таких условиях, когда больше половины их рабочего времени и творческих сил уходит на преодоление технических и организационных неполадок»,—писали в своем обращении «Боевые задачи советского кино» крупнейшие мастера советского киноискусства.

Редакция журнала «Искусство кино» провела хронометраж двух съемочных дней на фабрике «Мосфильм». Этот хронометраж, выполненный О. В. Афанасьевой и публикуемый на страницах журнала, свидетельствует о том, что даже на передовых кинофабриках организация с'емочного процесса — неудовлетворительна.

Проведение даже самых элементарных, организационных мероприятий освободит режиссера от несвойственных ему обязанностей, сосредоточит его внимание только на творческой работе и позволит кинофабрикам выпускать фильмы быстрее, дешевле и в большем количестве.

СЪЕМОЧНЫЙ ДЕНЬ ГРУППЫ РЕЖИССЕРА В. СТРОЕВОЙ. „ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕИ“

17 ч. 45 м. По расписанию съемки должны производиться от 18 до 24 час.
Снимается объект «Аудитория». Режиссер В. П. Строева в гримерной рассматривает грим студентов, потом идет в павильон и проверяет, все ли в порядке на декорации. Вчера снимали тот же объект, и режиссеру нужно просмотреть пробы вчерашнего дня, чтобы в том же порядке рассадить актеров-студентов.

18 ч. 45 м. Время идет, но никто не торопится, потому что в шесть часов начать съемки все равно нельзя. До семи часов нельзя давать полный свет — нехватает электроэнергии.
Режиссер забирает пробы вчерашних съемок и идет в просмотровую будку.

19 ч. У дверей этого помещения всегда разыгрываются драматические сцены, потому что будка одна, а режиссеров много. Строевой нужно десять минут для просмотра своего материала, но в будке уже сидит режиссер Дзиган, а к дверям подходит Пырьев, неся подмышкой «Анну». Наконец, после долгих упрашиваний, пустили.

19 ч. 07 м. Просмотрев материал, режиссер идет в павильон и рассаживает студентов так, как они сидели вчера. Теперь возникает новая неприятность. Часть актеров, исполняющих роли студентов, сегодня не явилась, никого об этом не предупредив. На нескольких кадрах их снимают крупным планом, и перемена лиц ведет к большим осложнениям. Этот поступок характеризует «строгость» дисциплины на фабрике «Мосфильм».

19 ч. 15 м. Режиссер начинает проверять, кто может притти на следующую съемку, и выясняется, что половина нужных ей актеров сниматься не может. Других нет. Ассистент режиссера Ласкин и оператор Косматов идут в костюмерную надевать студенческую форму.
— А вот и мы сыграем,— меланхолически говорит ассистент.

19 ч. 30 м. Сегодня приедут на съемку два основных актера: засл. арт. Б. Щукин и засл. арт. Н. Хмелев. Это очень редкое счастье. Обычно они бывают свободны в разное время, и режиссеру приходится выдумывать разные технические трюки, потому что в сценах в аудитории эти актеры сидят рядом. Значит сегодня надо максимально использовать съемочное время. Актеры уже приехали и гримируются. Но Щукин должен гримироваться не менее полутора часов, и в ожидании его появления режиссер репетирует сцену со студентами.

19 ч. 45 м. Во время репетиции выясняется, что еще несколько человек не могут завтра сниматься. Начинается пересадка. Двух студентов посылают переменить грим.
Теперь начинается репетиция со звуком. Режиссер проверяет каждого актера, показывает ему все жесты, повторяет вместе с ним реплики.

19 ч. 55 м. После репетиции со звуком режиссер обсуждает со звукооформителем, где и на чем вешать микрофон. Приходит загримированный Хмелев, и Строева начинает детально обсуждать с ним его роль. Хмелев произносит большой монолог.

20 ч. 20 м. Появился Б. Щукин в гриме. Режиссер рассматривает грим и указывает на недочеты. Выясняется, что в руках актер держит не ту книгу, какая была вчера. Начинаются поиски вчерашней книги.

20 ч. 30 м. Репетиция прохода по аудитории исключенного без права поступления студента (арт. Щукин). Режиссер дает подробные объяснения актеру. Зажигаются лампы и

прожектора и во время репетиции с актером устанавливается нужный для съемки свет.

20 ч. 45 м. Начинается генеральная репетиция со звуком. Внезапно выясняется, что в неизвестном направлении исчез помреж и некому держать хлопушку.

21 ч. Генеральная репетиция кончилась. Начинается съемка.

21 ч. 09 м. — Займите все свои места, — командует режиссер: — Полный свет! Тихо в павильоне! Начинаем синхронную съемку. Мотор!

Щукин идет по аудитории. Встают студенты с возмущенными репликами. «А в это время» по коридору кто-то бежит, громко стуча каблуками и что-то выкрикивая на ходу. Съемка прервана, приходится выключать свет и ставить в коридоре караульных.

21 ч. 10 м. Съемка продолжается.

21 ч. 12 м. Отсняли один план. Режиссер объясняет актерам содержание следующего кадра. Гример поправляет грим Щукина.

21 ч. 30 м. Начинается репетиция. В этом плане Щукин и Хмелев обмениваются репликами.

21 ч. 40 м. Генеральная репетиция и непосредственно после нее съемка.

21 ч. 42 м. Съемка этого плана благополучно закончилась.

21 ч. 50 м. Ведутся приготовления к съемке крупного плана. Аппарат ставится на портикабль.

22 ч. 10 м. Режиссер в аппаратной проверяет звук и тембр голоса актера. Откуда-то доносится бодрый стук молотка. Опять репетируют. В коридоре стук, беготня, хохот и рев сирены. Это «Заключенные» дают знать о своих звуковых съемках.

22 ч. 15 м. Генеральная репетиция.

22 ч. 17 м. Съемка. Она продолжается 3 минуты.

22 ч. 25 м. Снимают небольшой немой план.

22 ч. 27 м. Сняли. Начинается репетиция синхронного куска.

22 ч. 40 м. Синхронная съемка.

22 ч. 45 м. Кончилась съемка. Аппарат и микрофон немного передвигают для следующего плана. Начинается генеральная репетиция крупного плана. В это время незанятые актеры (студенты) ходят по павильону и громко разговаривают.

23 ч. Режиссер репетирует с Хмелевым его монолог, обращенный к профессору. В коридоре кто-то стучит.

23 ч. 10 м. Начинается съемка. Студент Сашка—Щукин—не успевает раскрыть рта, как в соседнем павильоне раздается дружный стук молотков и треск досок. Съемка сорвана. Бегут узнать, в чем дело. Оказывается группа режиссера Вайнштока по картине «Дети капитана Гранта», не обращая никакого внимания на синхронные съемки в соседнем павильоне, бойко ремонтирует свою декорацию.

23 ч. 20 м. Стук прекратился. Съемка продолжается.

23 ч. 30 м. Съемка немого плана и подготовка к синхронному. Режиссер репетирует с актерами.

23 ч. 50 м. Генеральная репетиция со звуком. В павильоне кашляют. В коридоре слышны шаги.

23 ч. 55 м. Съемка.

24 ч. Работа в разгаре, но группа вынуждена уйти, т. к. в павильоне должны начаться съемки «Цирка».

СЪЕМОЧНЫЙ ДЕНЬ ГРУППЫ РЕЖИССЕРА Г. АЛЕКСАНДРОВА. „ЦИРК“

18 ч. Шофер выключил мотор и фары. Наверху, в комнате 213, хлопнула дверь, и помрежи забегали с листами рабочего сценария. Короткий доклад режиссеру о ходе подготовки к съемке.

18 ч. 20 м. На листах рабочего сценария наклеены рисунки, изображающие положение актера в кадре. Режиссер Г. В. Александров рассматривает кадры, кладет их в том порядке, в каком они будут сниматься, и передает своему помощнику.

18 ч. 30 м. Режиссер направляется в павильон. «Цирк» уже наполнен зрителями. В огромном большинстве это куклы, сделанные художником Гривцовым, а между ними лишь кое-где сидят актеры. Сегодня будут сниматься общие планы — ревю. Предстоит опасная съемка. На вращающийся пандус по середине арены встанет тридцать один жонглер, и каждый будет жонглировать тремя горящими факелами. Директор студии уже расставил в боевом порядке пожарных, приказав им тушить каждую искру.

18 ч. 40 м. Режиссер собирает жонглеров. Он требует абсолютной точности, подчеркивая, что на экране будет видно лицо каждого из них.

Режиссер одновременно разговаривает с тремя работниками: объясняет актеру его задание, предлагает ассистенту проверить фонограмму и оператору ставить свет.

19 ч. 15 м. По темным переходам, заваленным строительным мусором, по скрипучим лестницам, которые давно требуют ремонта, режиссер взбирается на колосники, выбирает место, с которого будет производиться съемка следующего плана.

Ассистент снизу через рупор спрашивает режиссера:

— Григорий Васильевич, с какой точки начинать фонограмму?

— Посмотрите на ноты, какие цифры обведены черным кружком.

Внизу режиссера сразу обступают: ассистент с нотами в руках проверяет, откуда запускать фонограмму, актер опять проверяет задание. Но режиссер, взволнованный тем, что еще не установлен свет, идет по огромной лестнице, унизанной двумя тысячами электрических лампочек, на самый ее верх, туда, где под винтами бутафорского самолета стоит съемочный аппарат. Бригадир осветителей стучит по микрофону кулаком, ругаясь сквозь зубы.

Сегодня плохо работает радиосвязь с осветителями, и поэтому световые лучи робко и неуверенно шарят по декорации. Установка света задерживает съемку.

9 ч. 40 м. Режиссер стоит у своего микрофона. Он отдает распоряжения:

— Пустить фонограмму! Установить порядок в зале! — И начинает репетицию сцены с горящими факелами с актером.

Режиссер советуется с оператором о свете.

Репетиция перед объективом повторяется.

Свет, наконец, установлен, но режиссер замечает оператору, что пандус слишком светел и на нем не видно будет факелов.

19 ч. 55 м. Начинается расстановка жонглеров и балерин.

— Пандус влево, — командует режиссер.

Пандус долго стоит на месте, потом стремительно поворачивается в обратную сторону, потом внезапно останавливается и так же стремительно начинает вертеться, когда кричат: «Стоп». Дело в том, что пандус вертят люди под полом, им плохо слышна команда, а связать их с микрофоном режиссера никто не догадался.

Наконец, пандус укрощен.

Началась репетиция с девушками и жонглерами.

20 ч. 15 м. Приготовились к съемке.

20 ч. 17 м. ... Тушат факелы, останавливают пандус...

20 ч. 25 м. В воздухе чад, и носятся хлопья копоти. Режиссер опять показывает актеру, как он должен оперировать факелами. Оператор возится с аппаратом. Мотор испортился, и во время съемки следующего плана придется вертеть ручку кустарным способом.

20 ч. 35 м. Актеры снова намочили факелы. Снова свет установлен. Раздается стандартная команда:

— Пандус пошел! Камера! Начали! Жонглеры пошли!

20 ч. 37 м. Один план отснят. Аппарат перетаскивают вниз, в ложу, попутно разбивая десяток лампочек на лестнице. Осветители возятся со светом; радиосвязь не работает.

21 ч. Артист Столяров стоит по середине лестницы и репетирует работу с факелами.

Ассистент проверяет работу лестницы.

Наконец, все готово. В последний раз репетирует Столяров, и опять раздается из рупора команда: — «Хорошо».

21 ч. 15 м. Сейчас же снимают дубль, и после этого помощник оператора тащит аппарат на колосники.

Почему-то лестницы, ведущие наверх, вечером не освещаются, и нести аппарат в темноте по шатким ступенькам долго, трудно и небезопасно. Пока он добирается до верха, помощник режиссера, по указаниям Александрова, расстанавливает жонглеров на пандусе.

В этом плане участвуют два дублера: вместо артистки Орловой на верху пандуса стоит акробатка Гусарова, вместо Столярова — акробат Литвиненко. Оба они должны жонглировать горящими факелами.

Дублеры стоят на местах, все готово, но снова неполадки со светом.

— Номер 13, — шипит в микрофон бригадир осветителей, — куда ты даешь свет? — Я тебе говорю давай на ноги, а ты ей в лицо берешь.

Режиссер просматривает пробы первых планов.

21 ч. 55 м. Свет установлен. Медленно вертится пандус, мелькают дымные огни факелов, мечутся внизу пожарные, подхватывая горящую паклю и падающие факелы.

Работает съемочный аппарат.

21 ч. 57 м. Отсняли еще один план, но режиссер недоволен.

22 ч. Факелы не были достаточно напитаны керосином. Нужно повторить съемку.

Через две минуты съемки повторяются, но, по вине осветителей, приходится повторить опять.

22 ч. 15 м. Начинается пересъемка.

Жонглеры начинают подбрасывать факелы, но половина из них, второпях мало намоченных керосином, не горит.

22 ч. 20 м. Опять выключается свет, и жонглеры поспешно бегут к ведру с керосином.

22 ч. 25 м. Горит полный свет, летают факелы, стрекочет съемочный аппарат... Через несколько секунд режиссер удовлетворенно объявляет:

22 ч. 30 м. — Перерыв на тридцать минут.

23 ч. Аппарат стоит внизу, почти у самого манежа. Режиссер оглядывает декорацию с новой точки и проверяет все детали. Он смотрит на пропеллеры бутафорского самолета и просит помрежа:

— Проверить самолет, а то окажется, что пропеллеры не работают именно в тот момент, когда начнется съемка.

Чутье не обманывает Александрова. Из пяти пропеллеров два не работают. Пока исправляют пропеллеры, режиссер дает указания ассистенту, как расставить балерин на барьере манежа.

Радиосвязь с осветителями, наконец, налаживается, и обрадованный режиссер предлагает через микрофон:

— Осветители, наденьте наушники.

Теперь подготовка света идет более успешно, и очень быстро на фигуре жонглерши на верху пандуса перекрещиваются лучи света именно так, как хотелось режиссеру,

— Прекратить «бульвар» перед аппаратом, — раздается строгий голос из рупора.

23 ч. 25 м. — Жонглеры, начинайте репетицию. Помните, что факелы в начале съемки должны быть спрятаны за спиной. Во время съемки я считаю до трех, и при счете три — вы поворачиваетесь.

23 ч. 30 м. Когда нужно было включить свет, оказалось, что радиосвязь опять не работает и осветители сидят в наушниках и ничего не слышат.

Пока налаживали свет, режиссер отдавал приказания подготовить «люльку» для съемки следующего плана.

23 ч. 45 м. — Приготовились к съемке. Напоминаем жонглерам, что по счету три — они поворачиваются.

— Зажигайте факелы, включайте самолет. Внимание! Камера! Стоп!

23 ч. 48 м. Немного темновато в центре пандуса. Надо посветить. Кроме того часть жонглеров пороняла факелы, придется переснять.

Актеры, толкаясь, засыпают горящие факелы песком и опять поливают их керосином.

23 ч. 55 м. Быстро становятся на свои места, и съемка возобновляется.

23 ч. 58 м. Но опять падает несколько факелов, и режиссер готовит еще один дубль.

24 ч. Усталые балерины стоят на первом плане перед аппаратом, махая горящими факелами. Они слегка обжигаются, но терпят и даже находят в себе силы улыбаться.

24 ч. 05 м. Наконец, этот план отснят, и из-под потолка спускается, качаясь на стальных тросах, деревянная площадка, на которую ставят аппарат и взбираются режиссер и оператор. «Люлька» долго качается и сильно кренится то на один, то на другой бок.

Режиссер умудряется во время этих манипуляций с «люлькой» командовать актерами и давать распоряжения ассистентам.

24 ч. 30 м. Внизу застыли пожарные. Сейчас актриса, дублерша Орловой, будет бросать горящие факелы с вершины пандуса на площадку лестницы актеру, заменяющему Столярова. Режиссер дает последние указания актрисе.

24 ч. 37 м. Актеры меняют факелы. Съемка продолжается. Акробатка на верху пандуса дует на обожженные пальцы.

24 ч 45 м. Для следующего плана «люльку» нужно поднять выше. Опять начинаются длинные и скучные переговоры с постановщиками. Тросы со скрипом тянут площадку, поднимая ее одним концом вверх. Режиссер и оператор повисают на руках.

0 ч. 10 м. Наконец, съемка закончена. Но режиссер и группа еще не уезжают с фабрики.

0 ч. 30 м. В режиссерской комнате идет «летучка». Обсуждается законченный рабочий день и намечаются планы на завтрашний.

— Завтра у нас съемки с 12 ночи. Мы отстали на один день, завтра надо будет снять 10 планов.

Обсудив и записав с ассистентом и помрежами план завтрашнего дня в тетрадь, режиссер встает.

0 ч. 50 м. День окончен.

СОРОК ЛЕТ КИНО

И. СОКОЛОВ

I. Изобретение кинематографа

Простой и ясный вопрос истории изобретения кинематографа из-за длительных патентных споров изобретателей разных национальностей, из-за научной недобросовестности буржуазных псевдо-историков кино, занимавшихся лишь переписыванием друг у друга непроверенных утверждений, сейчас предельно запутан.

Когда и с чего начинается история изобретения киноаппарата?

Все буржуазные псевдо-историки кино и, в частности, наиболее крупный из них — М. Куассак в «Истории кинематографии» совершенно неправильно ведут историю кино с оптических эффектов жрецов древнего Египта и Китая. М. Куассак начинает историю кино со световой техники жрецов во время таинств Елевзиса и Мемфиса и с огненных слов во время пира Валтасара. Не очень давно такой крупный «авторитет» в истории кино, как принц Уэльский, доказывал, что кино существовало 3 000 лет назад в Китае. По его мнению, рисунки на длинных бумажных лентах или продолговатые деревянные дощечки на быстро вращающихся цилиндрах являлись не чем иным как кинематографом.

Принципиально неправильно видеть начало кинематографа и в развлекательных приборах и в детских игрушках, основанных на «памяти зрения» — «тауматропе» («птичка в клетке») Гершеля-сына и Фиттона, в «дисковом стробоскопе» Штампфера и «фенакистископе» Плато, «зоотропе» Хорнера, Дессвиня и Линкольна, ни в камере-обскуре Бэкона, Леонардо да Винчи, Делла Порты и Дагерра и ни в «волшебном фонаре» Кирхера, Цана, Калиостро или Робертсона.

Кинематограф не есть ни зоотроп, ни камера-обскура, ни фотография и ни волшебный фонарь сами по себе. Он является пересечением и сочетанием лишь последних этапов многих самостоятельных линий развития фотографии (в частности, изобретения целлюлоидной ленты Фриз-Грином и Истмэном в 1889 г.), оптики, точной механики и изучения восприятия органов чувств.

Исторический процесс изобретения киноаппарата начинается лишь с опытов Мейбриджа и инж. Исаакса по серийной фотографии движения лошадей в 1872 г.

Другими далекими предшественниками съемочного киноаппарата являются фотографический револьвер Янсена (1874 г.), фотографическое ружье Марея (1882 г.), хронициклография Марея (1882 г.) и опыты Оттомара Аншютца (1885 г.).

Далекими предшественниками проекционного киноаппарата являются праксиноскоп Рэйно (1877 г.), хорейтоскоп Мольтени и Гюгюэса (1882 г.) и оптический театр (соединение праксиноскопа с проекцией на экран) Рэйно (1892 г.).

Ближайшими и непосредственными предшественниками киноаппарата бр. Люмьеров являются съемочный аппарат с автоматически и прерывисто передвигающейся бумажной лентой Марея (1888 г.), кинетограф с мальтийским крестом и обтюратором Эдисона (1887—1888 гг.) и его кинетоскоп (1891 г.), съемочный и проекционный аппараты с целлюлоидной лентой Марея (1893 г.), биограф и биоскоп Жоржа Демени (1884 г.), паноптикон У. Латама (1895 г.) и витаскоп Т. Арманта (1895 г.).

Кинетограф и кинетоскоп Эдисона и аппараты Демени и Марея — это еще не кинематограф, а лишь его прообраз.

Кинематограф бр. Луи и Огюста Люмьеров в 1895 г. явился завершением работы всех их предшественников. 22 марта 1895 г. состоялся доклад Луи Люмьера о кинематографе с демонстрацией первого фильма в 16 метров (меньше 1 минуты) «Выход рабочих с фабрики Люмьеров в Монплезире в Лионе», а 28 декабря того же года в «Гран-Кафе» на бульваре Капуцинов в Париже — первая публичная демонстрация 10 фильмов по 16—17 метров.

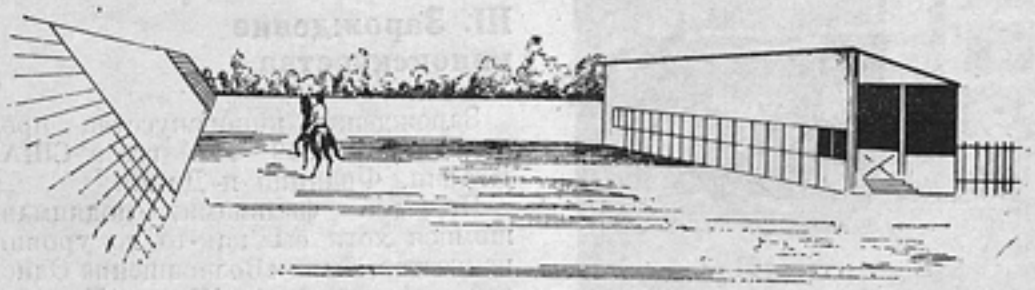
В течение многих лет французы, американцы, немцы и англичане из-за патентных соображений боролись за честь изобретения кинематографа. Американские историки кино считают изобретателем кинематографа Томаса Эдисона, германские — Макса Складановского за его биоскоп (1895 г.) и Оскара Месстера и английские — Роберта Поуля за его аппарат (1895 г.).

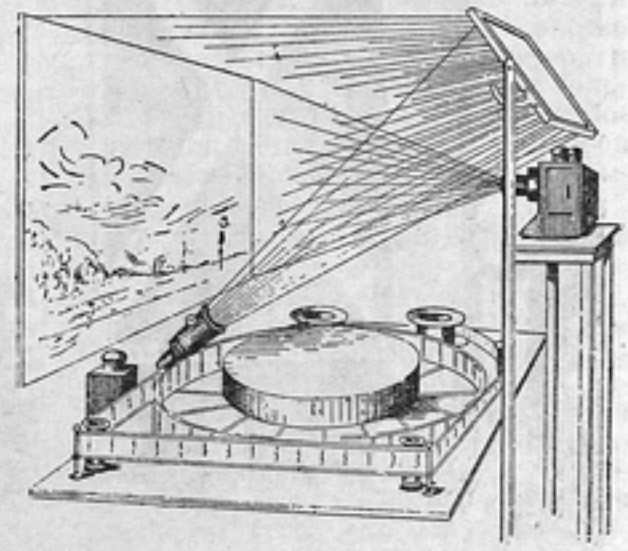
Разумеется, изобретатели киноаппарата в первое время не могли представить себе все его грандиозное историческое значение — рождение нового искусства и нового научного средства фиксации и анализа явлений.

Рождение киноискусства и научного кино было закономерным. Случайное в известной степени изобретение киноаппарата в 1895 г. является в такой же мере «случайностью», в какой мере исторической «случайностью» является случайное

Налево: Опыты Мейбриджа по серийной фотографии движений лошади при помощи ряда фотокамер

Направо: Один из предшественников проекционного киноаппарата бр. Люмьер «Оптический театр» Эмиля Рейно (соединение праксиноскопа с проекцией на экран). 1892 г.





открытие икс-лучей Рентгеном в 1895 г. или открытие явлений радиоактивности Беккерелом в 1896 г.

II. Доистория киноискусства

Кино с 1896 по 1909—1910 гг. было лишь технически сенсационным и коммерчески выгодным зрелищем, но оно еще не было искусством. Период с 1896 по 1909—1910 гг. — это доистория киноискусства.

Кино началось со съемок простейшего физического движения — приближающегося поезда, танцев балерины и уличных сценок — длиною в 15 метров.

Первоначально кино было лишь техническим аттракционом. «Живые тени», «биографы», «иллюзионы» и т. д. были невиданным зрелищем и для взрослых, и для детей. 40 лет назад зрители восхищались не фильмами, а лишь киноаппаратом как таковым.

Первые «иллюзионы» на ярмарках и гуляньях посещались главным образом детьми и подростками.

В 1896 г. владельцы «иллюзионов» быстро перешли от эдисоновских кинетоскопов к кинематографу. Они вынимали ленты из ящиков кинетоскопов и склеивали их вместе, чтобы удлинить сеанс до 10—20 минут.

Спрос владельцев «иллюзионов» на проекционные киноаппараты и ленты создал новый вид промышленности — производство киноаппаратуры и фильмов.

Постепенно натурные киносъемки автомобильных гонок или матчей бокса делались все более и более длинными.

С 1896 г. начали появляться маленькие инсценировки с намеком на ситуацию, с каким-нибудь незатейливым анекдотом.

В поисках усиления воздействия натурных фильмов в 1902—1903 гг. снимались такие «захватывающие сцены», как «Гонка локомотивов» («Состязание между мощным электрическим поездом Нью-Йоркской ж. д. и обычным скорым поездом»).

В 1897 г. в Америке Гаррис и Дэвис открыли свой первый «Никель Одеон» с входной платой в 5 центов («никель»).

Фильмы в 80—100 метров утвердились лишь в 1901—1902 гг.

Кино сразу стало наиболее демократическим зрелищем. Оно было любимым и наиболее доступным развлечением мелких служащих и рабочих.

Кинопромышленность зародилась во Франции и в Америке в 1896—1897 гг. С 1896 г. Леон Гомон, усовершенствуя аппарат Демени, начинает производство киноаппаратуры. В октябре 1896 г. Жорж Мелье открывает первую киностудию. В конце 1897 г. Шарль Патэ основывает фирму «Патэ-Синема». В Америке Эдисон первый создает акционерное общество по производству кинетоскопов. В 1896 г. Купмэн, Марвин, Каслер и ассистент Эдисона Диксон создают кинофирму «Биограф», а в 1897 г. Смит, Блэктон и Рок создают «Витаграф».

Начали образовываться три области кинопромышленности — производство фильмов, кинопрокат и кинотеатральная сеть.

Центром мировой кинопромышленности с 1900 по 1909—1910 гг. была Франция.

В 1902 г. во Франции у Патэ Фердинанд Зекка снял «Историю одного преступления» в 120 метров. В 1908 г. в кинофирме «Фильм д'Арт» Андрэ Кальметт поставил «Убийство герцога Гиза» по сценарию Анри Лавендана с Ле-Баржи в роли Генриха III и Альбертом Ламбером в роли герцога Гиза.

В 1903 г. в Америке оператор Эдвин Портер собрал труппу актеров, взял напрокат поезд в Нью-Джерсее и снял драму «Большое ограбление поезда» в 200 метров.

В 1902 г. в Америке Т. Тэлли открывает первый «Электрический театр» с входной платой в 10 центов.

Быстро развивавшиеся кинофирмы «Биограф» и «Витаграф» скоро обогнали студию Эдисона. Ряд других кинофирм — Джорджа Спура, Селига и «Калем» Джорджа Клейна, Лонга и Мэриона—также развертывают производство фильмов.

В 1904—1905 гг. «Биограф» и «Витаграф» выпустили большое количество кинодрам в 1 части (в 300 метров).

В 1907 г. Селиг выпустил «Граф Монте-Кристо» в 1 части в 300 метров, а «Калем» — «Бен-Гур» то же в 1 части.

В этом же году возникает жанр ковбойских фильмов. Зачинателями жанра ковбойских фильмов явились Уилльям Селиг и Дж. М. Андерсон. В 1907 г. Селиг первый выпустил фильмы в одной части с индейцами и ковбоями. Он пригласил Тома Микса для съемок ковбойских фильмов. Водевильный актер Дж. М. Андерсон раньше Тома Микса и Уилльяма Харта начал сниматься в ковбойских фильмах под именем Брончо Билли.

Первые попытки создания авантюрных, ковбойских и исторических фильмов, мелодрамы и комедии были явлением технического и коммерческого, но не эстетического порядка.

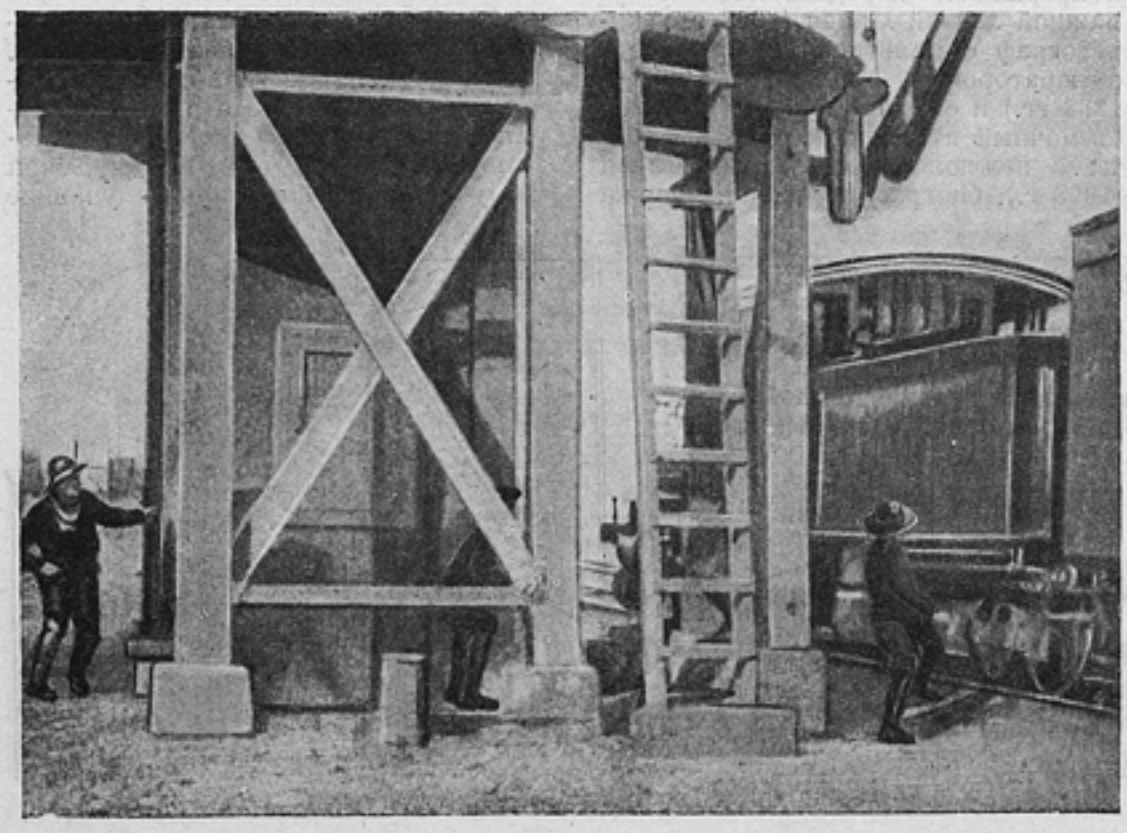
Сценарии, игра, декорации и режиссура фильмов до 1908—1909 гг. — все это было вне пределов искусства. Сложные сюжеты литературных произведений наивно укладывались в одну часть (в 10 минут). Длинные надписи беспомощно объясняли отсутствующее действие и театральную игру актеров. Артисты театра декламировали перед киноаппаратом как на сцене. Фильмы снимались в нарисованных театральных декорациях.

До 1908—1909 гг. были созданы тысячи анонимных одночастных фильмов.

Программа кинотеатра, состоявшая из 4, 7 и даже 9 одночастных фильмов, обычно менялась ежедневно.

Хроника возникла и развилась раньше киноискусства. Хроника тех лет — Патэ, Гомон, Эклер и др.—достигла сравнительно высокого уровня, хотя тематически она была ограничена только разными парадами, приездами и отъездами королей, открытиями памятников или выставок, борьбой, боксом, скачками, автомобильными гонками или полетами дирижаблей.

Кадр из фильма Эдзина Портера «Большое ограбление поезда» (1903 г.)



III. Зарождение киноискусства

Зарождение киноискусства происходило в 1909—1910 гг. в США, Италии, Франции и Дании.

Первыми фильмами, поднимавшимися хотя бы как-то до уровня искусства, были «Возвращение Одиссея» по сценарию Жюля Леметра

(1909 г., Патэ), «Жанна д'Арк» (1909 г., Патэ), «Аталия, правительница Иудеи» Альберта Капеллани в 410 метров (1910 г., Патэ) с Дельвер, «Падение Трои» в 620 метров (1911 г., Итало-Филм), «Последние дни Помпеи» М. Казарини в 3 частях (1912 г.), «Отверженные» Альберта Капеллани в 3 370 метров (1912 г.) с Анри Краусом в роли Жана Вальжана, «Quo Vadis» М. Казарини в 2 400 метров (1913 г., Чинес), «Антоний и Клеопатра», первые фильмы Урбана Гада с Астой Нильсен — «Бездна», «Крик жизни» или «Пламя», комические фильмы Макса Линдера, американские ковбойские и детективные фильмы 1910—1911 гг., первые фильмы Дэвида Гриффита и Мэри Пикфорд и фильмы с Гаррисоном.

В 1911 — 1914 гг. в Италии и во Франции уже начали выпускать фильмы в 5—8 и даже в 10 частей. Но большинство американских фильмов тех лет имело одну или две части. В Америке лишь в 1914 г. под влиянием европейских фильмов и особенно «Quo Vadis» появились полнометражные фильмы.

Итальянские исторические фильмы, французские и датские психологические драмы и американские ковбойские и детективные фильмы с 1910 г. имеют уже определенный стиль, в той или иной мере развитие сюжета, разработку эпизодов и сцен, кинорежиссуру с большим размахом и объемные кинодекорации.

Натурализм в кино, господствующий с 1909 по 1916 гг., развивал такие жанры, как мелодраму, ковбойский, детективный и сексуально-психологический фильмы и комедии Мак Сеннетта с «купальщицами».

В Америке киноискусство зарождалось как ковбойский и детективный фильмы.

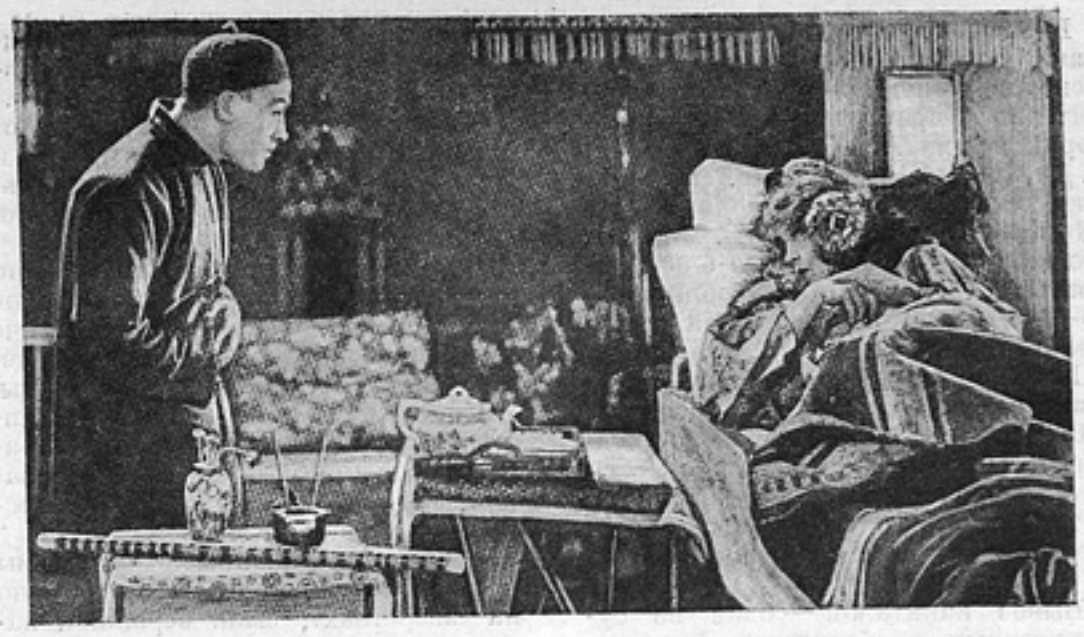
С 1907 по 1914 г. господствующим жанром в американском кино был авантюрный фильм, главным образом, ковбойский фильм (western) на материале Дикого Запада и с участием Уилльяма Харта, Тома Микса, бр. Уилльяма и Дестина Фарнум, Уилльяма Русселя, Хута Гибсона и др. Томас Инс многое сделал для развития ковбойского фильма. Сесиль Де Милль и Джесси Ласки в 1913 г. сняли впервые в Холливуде ставший классическим фильм «Муж индианки», в котором были бешеные скачки ковбоев и сражения с индейцами.

В Европе киноискусство зарождалось как исторический фильм («Возвращение Одиссея», «Последние дни Помпеи», «Quo Vadis», «Антоний и Клеопатра» и т. д.), как мелодрама («Отверженные») или как психологический фильм (фильмы Урбана Гада или «Тайные силы» с А. Бассерманом).

Киноискусство в первые годы задыхалось в наивной «театральщине» и в «литературщине», вернее, просто в бульварщине.

С 1910 по 1915 г. руководящее место в кино занимала Италия. В Италии развернулись огромные кинофирмы «Чинес» и «Амброзио», в Дании возникла крупная кинофирма «Нордиск».

В кинопромышленности процесс концентрации производства происходил крайне быстро. В Америке в 1909 г. возникла «Компания кинопатентов», объединившая 10 крупнейших кинофирм, «Эдисон», «Биограф», «Витаграф», Селиг, Эссенэй, «Калем» и др.—и при ней кинопрокатная фирма «Компани Дженерал, Филм». Благодаря слиянию всех патентов в одну киноорганизацию производство фильмов без разрешения «Компании кинопатентов» сделалось почти невозможным. «Независимые» кинопроизводственники продолжали нарушать патентные права. Борьба «Компании кинопатентов» за монополию доходила до того, что нанимались агенты для избиения «независимых» и разгрома их студий. «Независимые» Уилльям Фокс и др. возбудили судебное дело против «Компании кинопатентов», опираясь на антитрестовский закон Шермана.



Фильм Давида Гриффита — «Растоптанные цветы» (у нас «Сломанная лилия») (1919 г.) с участием Лилиан Гиш и Ричарда Бартельмейса

Отцом большого киноискусства явился Дэвид У. Гриффит. Гриффит, поставивший первый фильм «Приключения Долли» в 1908 г., упорно работал над расширением и уточнением художественных средств кино. Гриффит первый драматургически и психологически использовал технические приемы искусства: крупный план, завуалированную съемку, контр-жур (съемку против света), съемку в движении и параллельный монтаж, хотя они и были известны до него.

Гриффит под влиянием грандиозных итальянских фильмов и особенно «Quo Vadis» ставит три исторических фильма все больших и больших масштабов — «Юдифь из Ветулии» (1913 г.), «Рождение нации» (1915 г.) стоимостью в 100 000 долларов и грандиозную «Нетерпимость» (1916 г.) стоимостью в 330 000 долларов. Гриффит в «Рождении нации» и в «Нетерпимости» создал потрясающее нарастание действия в финале, используя прием запаздывания помощи в момент гибели героя и спасения его в последнюю минуту. Он впервые в «Рождении нации» применил захватывающую съемку в движении в скачках Ку-Клукс-Клана.

Первый значительный фильм буржуазного кино «Рождение нации» построен на разжигании расовой розни. Негры устраивали демонстрации протеста против фильма и совместно с левыми элементами пытались организовать бойкот его по всей стране.

Короткий американский монтаж был связан с отсутствием крупных актеров и упрощенной характеристикой персонажей в авантюрных, ковбойских и детективных фильмах. Тогда еще не было значительных актеров, и некого было снимать. Актеров снимали, как снимали любую вещь, лошадь, собаку или обезьяну. Естественно, что поэтому монтажные куски должны были быть как можно короче.

Первыми кинозвездами в Европе были Наперковская, Мистингет, Мария Гасперини, Аста Нильсен, Гаррисон и Франческа Бертини.

«Система кинозвезд» в американском кино возникла в 1910 г. и окончательно утвердилась уже в 1913 г. Хотя до 1910 г. имена режиссеров и актеров не печатались на рекламных плакатах, американская публика обычно справлялась у кассиров и билетеров, участвует ли в фильме «девушка с длинными локонами» или «маленькая Мэри» (имя, которым назывались роли Мэри Пикфорд). Первыми американскими кинозвездами были Мэри Пикфорд, Лилиан и Дороти Гиш, Бланш Суит, Флоренс Турнер, Норма и Констанция Толмэдж, Том Микс, Уилльям Фарнум, Уилльям Харт и многие другие. В 1916 г. Мэри Пикфорд и Чарли Чаплин получали самое большое жалованье на земном шаре. Сообщения о ставках в 10 000 долларов в неделю подогревали интерес обывателей к кинозвездам.

В 1912 г. в Америке возникли крупные «независимые» кинофирмы: «Мючуэл», «Юниверсл», «Фокс», «Феймас-Плэйз», Адольфа Цукора и «Кэйстон». «Независимые» кинопромышленники быстро победили мощную «Компанию кинопатентов» своей гибкостью и смелостью при постановке фильмов, переманиванием лучших режиссеров и актеров к себе и прокатом своих фильмов не по стандартным ценам.

В 1914 г. возникает «Треугольник», организованный Эйткеном, мощная кинопрокатная киноорганизация «Парамаунт», в систему которой вошли А. Цукор, Д. Ласки, С. Де Милль, Голдвин и др. «Парамаунт» стал главным конкурентом «Компани Дженерал Филм». В 1915 г. его клиентура состояла из 6 000 кинотеатров. А. Цукор контролировал 20—25% всей американской кинопромышленности.

Кинопромышленность начала сращиваться с банками. Так, в 1913 г. «Мючуэл» получил финансовую поддержку крупнейшего банкира Уолл-Стрита Крофорда Ливингстона, а в 1914 г. другой крупный банкир Уолл-Стрита Смитерс финансировал «Треугольник».

Вывоз капиталов — одна из существенных особенностей финансового капитализма. Французская кинопромышленность (Патэ, Гомон и др.) до мировой войны усиленно вывозила капиталы и в передовую Америку, и в царскую Россию.

С 1910 г. центр американской кинопромышленности стал перемещаться из Нью-Йорка в Калифорнию. Господство авантюрных и особенно ковбойских жанров, требовавших съемок на натуре, низкий технический уровень светотехники и, наконец, стремление «независимых» уклоняться от судебных преследований «Компании кинопатентов» привели к тому, что с 1915 г. Лос-Анжелос превратился в мировой центр кинопромышленности.

IV. Кино во время войны 1914—1918 гг.

Мировая война 1914—1918 гг. подорвала кинопромышленность во Франции и в Италии, но помогла развитию кинопромышленности в США, Германии и Швеции. Во время войны началась гегемония американской кинопромышленности.

Главной причиной быстрого развития кинопромышленности являлись огромные вложения капиталов, сделанные банками. Еще в ноябре 1917 г. под руководством банкирской фирмы «Шварц, Гольдшмидт и К°» и акц. о-ва Карла Линдштрома, при скрытом участии крупнейших германских банков «Дейче» и «Дрезден» и военного министерства, внесшего капитал в размере 8 млн. марок, кинообщество «Месстер-Филм», акционерное о-во «Проекционс-Унион» и германские кинопредприятия «Нордиск» образовали крупнейший германский киноконцерн—акционерное о-во УФА («Универзум Фильм Актиенгезельшафт») с капиталом в 25 млн. марок. Процесс концентрации производства и роста монополии в кино происходил с исключительной быстротой. В 1917 г. в Америке организуется «Первое национальное объединение театровладельцев», которое объединило кинопроизводство и кинотеатры в больших масштабах.

Италия выпускает свои последние грандиозные исторические фильмы: «Кабирия» и «Кай Юлий Цезарь».

Нейтральное положение Швеции повлияло на развитие ее кинопромышленности. Фильмы шведских кинорежиссеров — Виктора Сьёстрома, автора «Изгнанников» (1916 г.) и «Фантастического экипажа», Мориса Стиллера, Джона Брунуса и Ивана Хетквиста внесли национальные элементы в натуралистический стиль киноискусства тех лет.

Бурный рост германского кино начался во время войны. Военное министерство, совместно с «Дейче Банком», финансировало его в целях милитаристической пропаганды.

Киноотделы при военных министерствах воюющих стран превратились в крупные киноорганизации, занимающиеся милитаристической пропагандой.

Военно-агитационные фильмы 1914—1918 гг., построенные обычно на «зверствах», были вершиной натурализма.

Во время войны авантюрный (приключенческий, ковбойский и т. д.) жанр был вытеснен детективным и психологическим жанром.

Детектив — апология капиталистической уголовщины — расцвел в Америке во время войны. «Тайны Нью-Йорка» и «Дом ненависти» с Пирль Уайт являются классическими детективными фильмами. Внешняя динамика погонь, драк и мордобоев во множестве детективов носила крайне однообразный и унылый характер. Бессмысленный детектив с обилием чисто внешнего движения и опасных трюков был наилучшим материалом для нервно уставших людей.

В годы войны расцветает психологическая любовная драма. Успех фильмов этого рода объясняется стремлением зрителей уйти от кровавой действительности.

В Европе Аста Нильсен, Гаррисон и Франческа Бертини («Морфинистка») стали кумирами мещанства. В Америке Тэда Бара была первой «вамп» (женщина-вампир).

Киноискусство развивало свои выразительные средства и осознавало свою специфику. В историческом пути своего развития оно непрерывно обогащалось и усложнялось органически усвоенными элементами литературы и театра и в то же время освобождалось от внешней, механически перенесенной «литературщины» и «театральщины».

Кинодраматургия исторически выросла из экранизации литературных произведений. Кинодраматургия достигла высокого уровня, когда она сумела в той или иной степени переносить цельные сюжеты романов и пьес на экран.

Лучшие театральные актеры — Пауль Вегенер, Вернер Краусс, Эмиль Яннингс—и многие другие быстро стали лучшими киноактерами. Игра на экране таких киноактеров, как Э. Яннингс, К. Фейдт, В. Краусс, П. Вегенер, Пола Негри, Лилиан Гиш и т. д., по своей технике приближалась к игре театральных актеров.

Американские киноактеры первые постигли специфические законы игры в кадре — простоту, ясность и сдержанность мимики и жеста. Короткие монтажные куски в 1,5—2,5 метра (5—8 секунд) в среднем требовали максимума выразительности.

Крупнейшая актриса мирового кино Грета Гарбо. Играла в фильмах: «Безрадостная улица», «Искусительница» «Мата Хари», «Гранд-отель», «Королева Христина», «Анна Каренина» и др.

Игра киноактера начинает строиться на тончайших нюансах. Лицо киноактера на крупных планах увеличивается до 500 раз. Д. Гриффит первый осуществил соответствие между внешностью актера и образом героя. Американские киноактеры играют не столько роли, сколько «самих себя». Мэри Пикфорд всегда есть Мэри Пикфорд, Милтон Силс есть всегда Милтон Силс. Мэри Пикфорд однажды так и сказала: «Я играю всегда одну роль, эта роль—я, Мэри Пикфорд».

В Германии «движение реформы кино» (Reformbewegung), во главе которого стояли Гауптман, Зудерман, Гофмансталь, Шницлер, Ландау и др., боролось с антихудожественностью наивно-натуралистического фильма. Знаменитый эстетик проф. Конрад Ланге в 1920 г. выпустил труд в 400 страниц, в котором доказывал, что натуралистическое кино тех лет не является искусством.

В 1917 г. Т. Тэлли и Дж. Уилльям организовали кинопроизводственную и кинопрокатную фирму «Первое национальное объединение театровладельцев».

В 1917 г. «Компания кинопатентов» прекратила свое существование. Вскоре после нее умерли фирмы «Эдисон» и «Биограф».

В 1918 г. американская кинопромышленность переживала кризис. 10-процентный налог заставил закрыться много мелких кинотеатров. Эпидемия гриппа осенью 1918 г. вызвала закрытие кинотеатров. Заключение перемирия в ноябре 1918 г. убило интерес публики к военным фильмам, в которые были вложены десятки миллионов долларов. Студии Холливуда закрывались или переходили на неполный рабочий день.

Русское дореволюционное кино в эпоху своего расцвета во время

войны было лишь слабым и наивным подражанием западноевропейским образцам. Оно прошло путь от «Стеньки Разина» кинофирмы Дранкова (1908 г.), через «Оборону Севастополя» В. Гончарова (1911 г.), фильм, поставленный по картинам Верещагина, «1812 год» (1912 г.) и «Ключи счастья» по Вербицкой (1913 г.) к расцвету фильмов с Верой Холодной, В. Максимовым и Мозжухиным, но оно не поднялось выше «Пиковой дамы» и «Отца Сергия» Я. Протазанова.

V. Расцвет и конец немого кино

После войны бурно развиваются американская и германская кинопромышленности.

Германия, лишенная по Версальскому договору ряда отраслей промышленности, вложила огромные капиталы в кинопромышленность.

Крупнейший германский киноконцерн УФА объединился со множеством кинофирм. В марте 1920 г. кинообщество «Декла», во главе которого стоял Эрик Поммер, объединилось с акционерным о-вом «Дейчен Биоскоп» во второй по величине германский киноконцерн — «Декла-Биоскоп» с капиталом в 30 млн. марок, а в июле 1921 г. «Декла-Биоскоп» объединилось с акционерным о-вом «Националь-Фильм», у которого капитал повысился с 55 до 75 млн. марок. В марте 1921 г. капитал УФА был увеличен на 100 млн. марок, а в октябре 1921 г. — на 200 млн. марок. В октябре 1921 г. к УФА присоединилось акционерное о-во «Декла-Биоскоп». Вся германская кинопромышленность была полностью подчинена банкам. Эрнст Любич в 1923 г. писал: «В Германии вся кинопромышленность находится в руках банков, и интересы банков подчас совершенно иные, чем интересы кинофирм».

В послевоенные годы катастрофическое падение германской марки на международной бирже оказалось выгодным для германской кинопромышленности. Фильмы были наилучшим местом вложения капиталов. Возникают крупные фильмы, требующие большой затраты времени и денег. Германия смогла сбывать свои фильмы на иностранном рынке по самым дешевым ценам. Большое количество художественных и технических сил после демобилизации устремилось в кинопромышленность. Ангар для цеппелинов в Штаакене был перестроен в грандиозное киноателье. В кинопроизводстве нашли применение военные прожектора.

В 1919 г. в американской кинопромышленности начался послевоенный ажиотаж.

В эти годы в Америке производилось до 800 фильмов в год, а в Германии в 1921 г. — 600 фильмов в год.

1921 г. был годом наибольшего подъема американского и германского кинопроизводств.

«Железный сценарий» был крупным этапом в истории организации кинопроизводства. Американская киносценаристка Джюн Мэтис ввела «железный сценарий», требующий детальной предварительной режиссерской разработки фильма и обеспечивающий точное выполнение сметы.

В 1919—1921 гг. А. Цукор начал захватывать кинотеатральную сеть. Он подчинил своему влиянию компании посредников «Стенли», «Сэнгер», «Линч» и др. и начал при помощи их агентов скупать кинотеатры, нередко прибегая к насилию. К концу 1921 г. «Парамаунт» владел свыше 500 кинотеатрами.

В 1922 г. Федеральная торговая комиссия начала судебное дело против «Парамаунт». Она предъявила А. Цукору обвинение по трем пунктам: применение насилия при скупке кинотеатров, система предварительной запродажи фильмов кинотеатрам и исключение фильмов «независимых» из кинотеатров «Парамаунта». Судебный процесс длился 8 лет, так как согласно процессуальному кодексу расследование должно было производиться на местах. Первое и главное обвинение потеряло силу за давностью.

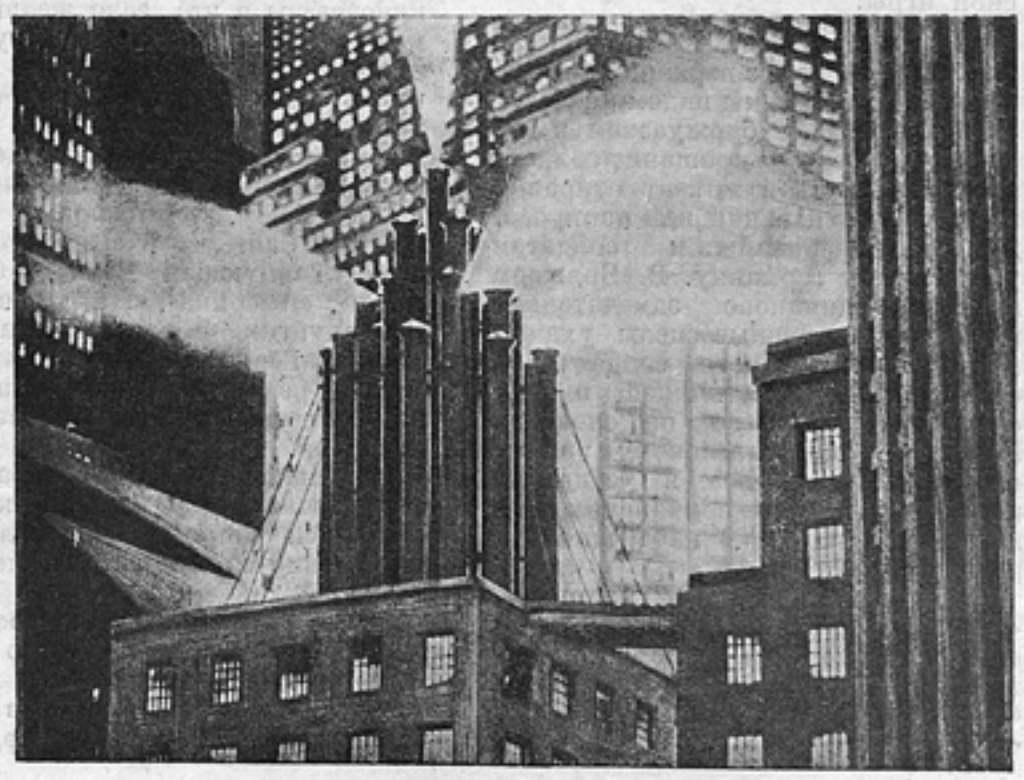
После войны итальянская, французская и шведская кинопромышленность переживала тяжелый кризис. Лишь французское кинопроизводство возрождается благодаря усилию режиссеров-новаторов Марселя Л'Эрбье, Абеля Ганса, Луи Деллюка, Жана Эпштейна, Жермены Дюлак, Ренэ Клэра, Жана Ренуара и др.

Лучшими буржуазными немыми фильмами различных жанров являются «Нетерпимость», «Растоптанные цветы» и «Дорога на Восток» Дэвида У. Гриффита, «Терпимый Давид» Генри Кинга, «Знак Зерро» Фреда Нибло, «Парижанка» и «Золотая лихорадка» Чарли Чаплина, «Кабинет доктора Каллигари» Роберта Винэ, «Мадам Дюбарри», «Анна Болейн» и «Розита» Эрнста Любича, «Колесо» Абеля Ганса, «Крытый фургон» Джемса Крюза, «Алчность» Эрика Строгейма, «Доктор Мабузо», «Нибелунги» и «Метрополис» Фрица Ланга, «Последний человек» и «Фауст» Фридриха Мурнау, «Варьетэ» Эвальда Дюпона, «Спящий Париж» Ренэ Клэра, «Большой парад» и «Толпа» Кинга Видора, «Крылья» Уилльяма Уэллмэна, «Седьмое небо» Фрэнка Борзэджа, «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера и «Дно» и «Доки Нью-Йорка» Джозефа фон-Стернберга. Это «золотой фонд» буржуазного киноискусства, творческий опыт которого мы изучали и будем изучать.

Экспрессионизм в германском кино, например, «Генуина», «Кабинет доктора Каллигари» и «Раскольников» Роберта Винэ, «Голем» Генриха Галеена, «Носферату» Фридриха Мурнау, «Вечер под день святого Сильвестра» («Канун нового года») Лупу Пика, «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени и др., является выражением мистических настроений мелкой буржуазии в послевоенной Германии. В «Кабинете доктора Каллигари» и в «Раскольникове» Р. Винэ обстановка изменялась только от психологии героя. «Кабинет доктора Каллигари» — это бред сумасшедшего, воплотившийся в вемные формы. Экспрессионистические декорации причудливых полосатых улиц и дорог, каких-то пошатнувшихся в сторону домов, изломанных дверей и окон заставляли нормального кинозрителя смотреть на мир глазами сумасшедшего. В «Раскольникове» в моменты бреда Раскольникова перила лестницы сильно удлинялись, росли вверх. В экспрессионистических фильмах психопаты, сомнамбулы, чудовища и вампиры совершают какие-то непонятные насилия и убийства. Маска дегенерата и безумца и удлиненная «готическая» фигура у Конрада Фейдта в роли сомнамбулы в «Кабинете доктора Каллигари»—вершина экспрессионистической киноигры.

Рядом с экспрессионизмом в кино развивается символизм и импрессионизм: «Последний человек» Мурнау, «Безрадостная улица», «Тайна души», «Лулу» Пабста и ряд дру-

Кадр из фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1926 г.)



гих фильмов. Создаются фильмы, отражающие волну увлечения германской интеллигенции в годы мира, инфляции и революции мистикой, теософией, окультизмом и спиритизмом, увлечения Индией и Китаем. «Индийская гробница» Джоэ Май построена на параллели между Европой и Индией. «Доктор Мабузо» Фрица Ланга — сложное переплетение теософии, эротомании и детектива.

В последние годы войны и в первые годы мира господствуют комические фильмы. Увлечение комическими фильмами Чарли Чаплина —«Собачья жизнь» и «Ружья на плечо» (1918 г.), «Солнечная сторона» и «Удовольствия дня» (1919 г.), «Праздный класс» (1921 г.), «День платежа» и «Пилигрим» (1922 г.) — это типичный послевоенный психоз, жажда смеха, вырастающая до массовой эпидемии.

«Исторические» — костюмные — фильмы — «Мадам Дюбарри», «Анна Болейн» и «Жена Фараона» Эрнста Любича, «Леди Гамильтон» и «Лукреция Борджиа» Рихарда Освальда, «Содом и Гоморра» и «Юлия Сорель» Александра Корда, «Мона-Ванна» Рихарда Эйхберга, «Дантон» и «Петр Великий» Д. Буховецкого, «Теодора» и «Мессалина» Энрико Гваццони, «Две сиротки» Д. Гриффита, «Робин Гуд» Аллана Дуэна, «Скарамуш» Рекса Ингрэма, «Розита» Э. Любича, «Дороти Вернон» Мэршала Нейлана, «Десять заповедей» Сесиль Де Милль и многие другие являются типичной буржуазной фальсификацией истории, по существу говоря, полным отрицанием истории.

Стиль реализма в буржуазном кино проявился в ряде классических фильмов: в «Растоптанных цветах» и «Дороге на Восток» Д. Гриффита, «Мадам Дюбарри» и «Анне Болейн» Э. Любича, в «Терпимом Давиде» Генри Кинга, «Малыше» и «Парижанке» Ч. Чаплина и в «Большом параде» и «Толпе» Кинга Видора. Эмиль Яннингс, Пауль Вегенер, Женни Портен, Лилиан Гиш, Ричард Бартелмес, Адольф Менжу и др. создали реалистический стиль актерской игры.

«Большой парад» Кинга Видора (1925 г.) — одна из вершин буржуазного кино. В нем мы видим наиболее сильные во всем буржуазном киноискусстве сцены — прощание солдата с возлюбленной в момент отправки на передовые позиции или папироса, данная американским солдатом умирающему германцу. В «Большом параде» одинаково замечательно показаны и смешные сцены ухаживания американского солдата за французской крестьянкой, и его объяснение в любви по словарю. Но в нем по классовому заказу показаны «братство» и «единство интересов» трех американских солдат: сына богача, кабатчика и рабочего.

Сюрреализм в кино, например, «Спящий Париж», «Антракт» (по сценарию Франсиса Пикабия), «Привидение Мулен Ружа» и «Воображаемое путешествие» Ренэ Клэра, «Андалузская собака» и «Золотой век» Луи Бюнюэля, «Падение дома Эшер» Жана Эпштейна и др., утверждает ирреальность, болезненную фантастику и бред. Абсолютное кино германских художников Эггелинга и Ганса Рихтера и беспредметное кино французского «Авангарда» — «Ничего, кроме часов» Альберто Кавальканти, «Механический балет» Фернанда Леже, «Пять минут чистого кино» Анри Шометта, «Звезда моря», «Возвращение к рассудку» и «Тайна замка Дэ» Ман Рея, «Нитяное производство» Жана Гремильона, «Монпарнас», «Электрическая ночь» и «Марш машин» Эжена Деслава и т. д. отрицает показ реальной действительности и утверждает лишь построение чистых пространственных форм. Сюрреализм и беспредметное кино— отразили вкусы незначительного слоя эстетствующей художественной интеллигенции.

Импрессионизм в кино — это фильмы французских режиссеров: «Десятая симфония» и «Колесо» Абеля Ганса, «Верное сердце» Жана Эпштейна, «Лики детей» Жака Фейдера, «Менильмонтан» Кирсанова, «Нана» и «Дочь воды» Жана Ренуара и др. В импрессионистических фильмах французских кинорежиссеров преобладает изощренный техницизм, злоупотребление различными техническими приемами киносъемки, вроде наплывов, двойных экспозиций, съемки с точки врения героя и т. п.

Получает широкое развитие и эротический фильм. Действие в фильмах происходит, главным образом, на постелях, диванах и в купальнях. В кино начинается культ самых красивых женщин и самых красивых мужчин в мире. Кинозвезды являются сиволами эротических фантазий упадочного класса. Киномаски Глории Свенсон, Барбары ла-Мар, Греты Гарбо, Марлэн Дитрих, Рудольфа Валентино, Рамона Наварро или Джона Джильберта строятся на самых утонченных формах «секс эпила» (полового очарования). Пауль Роота в книге «Целлулоид» (1921 г.) откровенно пишет: «Британские кинопроизводственники утверждают, что сексуальное влечение создает успех кинозвезды и что если женщина не может заставить каждого мужчину в зрительном зале мечтать о том, чтобы спать с нею, она не в состоянии сделаться кинозвездой».

Рост национализма создает ряд шовинистических фильмов—«Фридерикус Рекс», «Бисмарк», «Мельница в Сан-Суси», «Королева Луиза» «Танцующая Вена», «Старый Фриц», «Америка», «Наполеон» и др. «Нибелунги» Фрица Ланга — это символ Германии Гогенцоллернов, символ реванша. Выход «Нибелунгов» раздувался как национальный праздник.

В равной мере как американской, так и западноевропейской кинематографией широко культивирутся откровенно милитаристические фильмы.

Немое кино как чисто изобразительное искусство достигло высокого уровня. Крупнейшими кинооператорами-художниками в Германии являются Гвидо Зеебер, снявший «Безрадостную улицу», Карл Фрейнд, снявший «Последнего человека», «Варьетэ», «Метрополис» и «Асфальт», Гюнтер Риттау, снявший «Голубого ангела», Карл Гофман, снявший «Д-ра Мабузо» и «Нибелунги», Фриц Арно Вагнер, снявший «Носферату», «Тени», «Любовь Жанны Ней», «Шпиона». и «Маркиза д Эона», а в Америке— Уилльям Битцнер, оператор Д. Гриффита, Шарль Рошэ, снимавший фильмы Мэри Пикфорд, Уилльям Дэниэлс, снявший «Королеву Христину», Карл Струсс, Виктор Милнер и др.

Для американского и западноевропейского кинопроизводства до мирового экономического кризиса была характерна ставка на антихудожественную «роскошь постановки». Когда в Америке тратили на «Бен Гура» 6 млн. долларов и в Германии на «Метрополис» 6—7 млн. марок, то эта погоня за дорогостоящими внешними эффектами постановок была одним из свидетельств вырождения буржуазного кино. Конечно, стоимость сверхбоевиков из-за коммерческих (рекламных и прокатных) соображений была сильно преувеличена: «музыка цифр» гипнотизирует обывателя-буржуа.

Лишь начинающие режиссеры-новаторы работали экономно. Начинающий режиссер Джозеф фон-Стернберг поставил один из лучших фильмов Америки «Охотники за спасением душ» за $4^1/_2$ тыс. долларов. За этот фильм его назвали «Наполеоном американского кино». Ренэ Клэр поставил свой первый интересный фильм «Спящий Париж» только при помощи своих знакомых.

Рост концентрации производства и развития монополии в Америке и Европе достиг высокого уровня.

В 1924 г. в Америке работала 321 кинофирма, но диктаторами американской кинопромышленности являлись три киноорганизации: «Фэймас Плэйз-Ласки» А. Цукора и Д. Ласки, «Метро-Голдвин-Мейер» и «Фест Нэйшенл Корпорэйшн». В 1929 г. А. Цукор владел 150 млн. долларов. Он купил кинотеатральную сеть Балабэна и Каца и организовал кинотеатральную компанию «Пабликс Театерс Корпорэйшн».

Американская кинопромышленность ведет упорную борьбу с европейской кинопромышленностью.

Америка, стремясь обескровить европейскую кинопромышленность, переманила лучших шведских и германских кинорежиссеров и киноактеров — Мориса Стиллера, Виктора Сьёстрома, Эриста Любича, Дмитрия Буховецкого, Пауля Лени, Людвига Бергера, Фридриха Мурнау, Эвальда Дюпона, Пола Негри, Грету Гарбо, Эмиля Яннингса, Лиа-де-Путти, Камиллу Хорн, Конрада Фейдта, Марлэн Дитрих и др.

Америка завоевала весь мировой рынок на 90%. Широкое проникновение американских фильмов на европейский рынок вызвало сильное сокращение кинопроизводства в Европе.

В Германии при стабилизации марки УФА с осени 1924 г. начинает переживать финансовые затруднения. Уже летом 1925 г. долг УФА

«в Дейче Банке» достигал 20 млн. золотых марок.

Американская кинопромышленность ввозит капиталы в Германию. «Парамаунт» и «Метро-Голдвин-Мейер» дали УФА заем в 4 млн. долларов, получив под его обеспечение дом УФА на Потсдамер-платц. Был создан прокатный концерн «Парufамет». Деятельность малокомпетентного нового директора УФА д-ра Баусбаха закончилась дефицитом свыше 100 млн. марок. Дом УФА на Потсдамер-платц был продан за долги.

Германия и Англия, борясь с ввозом американских фильмов, установили контигенты, на основании которых американские кинофирмы за получение права экспорта своих фильмов в эти страны должны были импортировать в Америку европейские фильмы.

В момент обострения классовой борьбы в Германии ряд буржуазных партий боролся за кино. В 1927 г. Союз предпринимателей рейнско-вестфальской тяжелой промышленности приобрел УФА. Владелец газетного концерна Гугенберг, занявший место председателя ревизионного совета, начал превращать экран в средство националистической и шовинистической агитации. Католики при финансовой поддержке Ватикана захватили цензуру, начали контролировать во многих местах Германии весь кинопрокат и организовали Международное католическое кинообщество. Созывались даже специальные католические конгрессы. Социал-демократы руководили киноорганизацией «Фебус-фильм», но она скоро обанкротилась. В октябре 1929 г. германское правительство приобрело 51% акций баварской киноорганизации «Емелька».

Вершиной развития немого киноискусства являются советские фильмы и в частности замечательный «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна.

Советское кино под непосредственным руководством партии Ленина—Сталина в чрезвычайно короткий срок, в течение нескольких лет (1923—1925 гг.), идейно и художественно превзошло буржуазное кино. Декретом 27 августа 1919 г. было национализировано кинопроизводство. Кинопроизводство в период гражданской войны, интервенции и блокады (1919—1920 гг.) сводилось к съемке хроники и к постановке агиток. Началом советского киноискусства явились фильмы «Дворец и крепость» (1923 г.), «Красные дьяволята» (1923 г.) и «Мистер Вест» (1924 г.). Товарищ Сталин в докладе на XIII съезде партии сказал: «Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки». «Стачка» (1925 г.) С. Эйзенштейна была большой исторической победой, хотя она была построена на механистической теории «монтажа аттракционов». В ней впервые была раскрыта большая революционная тема, были найдены монументальные формы эпопеи и был освоен сложный короткий монтаж. Советское немое кино выросло в борьбе с вульгарным приспособленчеством.

«Броненосец Потемкин», «Октябрь» и «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, «Чортово колесо», «СВД» и «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Парижский сапожник» и «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Турксиб» В. Турина, «Элисо» Н. Шенгелая, «Бухта смерти» и «Привидение, которое не возвращается» А. Роома, «Одиннадцатый» Дзиги Вертова, «Падение династии Романовых», «Великий путь» и «Сегодня» Э. Шуб и др. создают новый стиль советского киноискусства.

«Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна поразителен по цельности своего монументального стиля, по глубине идеи, по единству композиции, по силе драматического конфликта, по темпу и ритму монтажа. «Потемкин» был полным преодолением механистического «монтажа аттракционов». Даже Геббельс в речи к кинематографистам 28 марта 1933 г. признал «Броненосец Потемкин» как величайший образец киноискусства и тщетно призывал создать фашистский «Броненосец Потемкин». С. М. Эйзенштейн в «Открытом письме Геббельсу» объяснил, почему фашизм никогда не сможет создать своего «Броненосца Потемкина». На «Октябрь» и «Старое и новое» С. Эйзенштейна отрицательно повлияла его механистическая теория интеллектуального кино. «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина соединили элементы монументальной эпопеи Эйзенштейна и социально-психологической драмы. Замечательный фильм «Турксиб» В. Турина был продолжением линии «Броненосца Потемкина». Советское немое кино выдвинуло таких больших актеров, как Баталов, Никитин, Чувелев, М. Штраух, Герасимов, Кузьмин, Мичурин и др.

Советское немое кино влияло на мастерство крупнейших режиссеров Европы и Америки. Общепризнано, что «Броненосец Потемкин» и «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, а также «Турксиб» В. Турина сильно повлияли в отношении тематики, выбора материала, массовых сцен, типажа или монтажа в Германии на фильмы «Любовь Жанны Ней» и «Трагедию шахты» Пабста, на «Ткачи» Фридриха Цельника, на «Цианкали» Ганса Тинтера, «Бунт в воспитательном доме» Георга Асагарова, в Англии —на фильм «Говори, Англия!» Антони Асквита и Джоффрея Беркеса и на «Рыболовы» Грирсона, а в Америке — на фильм Льюиса Майлстона «На западном фронте без перемен» и «Первая страница», на «Симэррон» Уэсли Реглса, «Да здравствует Вилла!» Джэка Конвея, «Хлеб наш насущный» Кинга Видора и др.

Давид Уорк Гриффит — отец американского киноискусства. Его крупнейшие фильмы: «Юдифь из Ветулии» (1913 г.), «Рождение нации» (1915 г.), «Нетерпимость» (1916 г.), «Растоптанные цветы» (1919 г.), «Дорога на Восток» (1921 г.) и «Сиротки бури» (1922 г.)

Короткий американский монтаж раннего Гриффита был заново переосмылен Эйзенштейном, Кулешовым, Пудовкиным и Дзигой Вертовым. В Америке короткий монтаж, который мы называем «американским», называется «русским» монтажем. Характерно, что Антони Асквит и Грирсон в Англии или Льюис Майлстон, Джэк Конвей и Кинг Видор в Америке тщательно изучали монтаж «Броненосца Потемкина» С. Эйзенштейна. На крупнейший германский фильм «Метрополис» Фрица Ланга повлиял конструктивизм советского театра. Ф. Ланг сказал: «Мне лично много дал Таиров, и лучшие мысли для «Метрополиса» родились, когда я сидел в театре и смотрел таировские постановки. Вообще искусство современной России дало мне многое».

Немое кино в 1926—1927 гг. в Америке и Западной Европе переживало кризис.

В 1926 г. было отмечено тревожное падение посещаемости кинотеатров в связи с ростом цен на билеты, с повышением требований публики к фильмам и увлечение радиовещанием.

В 1928 г. в американской кинопромышленности начался кризис—часть общего экономического кризиса. Кинофирмы задыхались от перепроизводства фильмов. Экспорт фильмов в Европу сократился. Закрылся ряд кинофабрик. Банки перестали делать новые вложения капиталов в кинопромышленность.

(Окончание в следующем номере)

1909—1910 гг. Л. Н. Толстой в Ясной Поляне
Из документального фильма зал. арт. Э. Шуб.

ТВОРЧЕСТВО Л. Н. ТОЛСТОГО НА ЭКРАНЕ

Вен. ВИШНЕВСКИЙ

Трудно назвать какого-либо другого русского писателя-классика, творчество которого так широко использовалось бы кинематографом, как творчество Л. Н. Толстого. Свыше сорока художественных фильмов поставлены по 25 литературным произведениям и кроме того реализованы два киносценарных наброска Л. Н. Толстого. Возможно, что по Толстому за первые годы русской кинолюбительщины и кинокустарщины этих киноинсценировок было больше, но этот период в кино совершенно не изучен и не освещен. Наша работа, проведенная по материалам огромной картотеки и ряда вспомогательных указателей с привлечением большого количества литературных источников, специальных кинематографических и театральных изданий, справочников и т. д., также не претендуя на исчерпывающую полноту, все же пытается впервые сделать опыт научной фильмографии киноинсценировок произведений Л. Н. Толстого.

Наибольшее количество киноинсценировок по Толстому относится к дореволюционному периоду.

Список киноинсценировок произведений Л. Н. Толстого в дореволюционной России и СССР (1909—1935)

«АННА КАРЕНИНА». Была инсценирована дважды:

1. 1910—1911. Производство бр. Патэ. Реж. А. Метр. Оператор Ж. Мейер. Художник Ч. Сабинский.

2. Русская золотая серия. 6 частей. Реж. В. Р. Гардин. Оператор А. А. Левицкий. Худож. И. П. Кавалеридзе. Актеры: М. Н. Германова, В. И. Шатерников, М. Тамаров, З. Ф. Баранцевич, В. В. Холодная.

«БОГ ПРАВДУ ВИДИТ, ДА НЕСКОРО СКАЖЕТ». Две постановки:

1. 1915. И. Ермольев. Бытовая драма в 3 ч.

2. 1917. Скобелевский комитет. Народная быль в 5 ч. Реж. Н. П. Ларин. Опер. А. А. Левицкий.

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ, ИЛИ КОГОТОК УВЯЗ — ВСЕЙ ПТИЧКЕ ПРОПАСТЬ». Две постановки.

1. 1909. А. Ханжонков. Драма в 7 картинах. Сцен. и реж. П. И. Чардынин. Опер. В. Ф. Сиверсен. Единственный русский художественный фильм, который видел Л. Н. Толстой в январе 1910 г.

2. И. Ермольев. 1918. Драма в 6 ч. Сцен. и реж. Ч. Г. Сабинский. Кроме того драма была предположена к постановке в 1916 г. у Д. И. Харитонова под режиссурой П. И. Чардынина, с участием О. И. Рунича. Проследить судьбу этой постановки не удалось.

«ВОЙНА И МИР». Три постановки:

1. 1914—1915. А. Г. Талдыкин. Драма в 4 ч. Фильм не был выпущен.

2. 1915. «Русская золотая серия». Кинороман в 2 сериях и 10 ч. Реж. В. Р. Гардин и Я. А. Протазанов. Опер. А. А. Левицкий. Худ. И. П. Кавалеридзе и Ч. Г. Сабинский. Актеры: О. И. Преображенская, Н. Н. Горич, М. И. Доронин, О. И. Рунич, Е. М. Уварова, В. Р. Гардин и др.

3. Наташа Ростова. 1915. А. Ханжонков. Драма в 5 ч. Сцен. и реж. П. И. Чардынин. Актеры: И. И. Мозжухин, В. А. Коралли, В. А. Полонский, П. Е. Лопухов, Н. И. Рутковская, М. Р. Рейзен, А. А. Херувимов.

«ВОСКРЕСЕНЬЕ».

1. «Катюша Маслова». 1915. А. Ханжонков. Драма в 6 ч. Сцен. и реж. П. И. Чардынин. Актеры: Н. М. Радин, Н. А. Лисенко, А. А. Херувимов, Л. Г. Терек.

Кроме того в 1910 г. была выпущена сделанная для России французская постановка «Воскресенье».

«ДВА ГУСАРА».

«Оружием на солнце сверкая» (Два гусара). 1918—1919. А. Ханжонков. Сцен. и реж. И. Н. Перестиани. Актеры: З. Ф. Баранцевич, Н. М. Радин, А. Г. Крамов и др.

«ДЬЯВОЛ».

1914. «Русская золотая серия». Драма в 6 ч. Сцен. и реж. Я. А. Протазанов. Опер. А. Левицкий.

«ЖИВОЙ ТРУП». Три постановки:

1. 1911. Р. Перский. Драма в 30 сценах. Сцен. Р. Перский и Б. Чайковский. Реж. В. Н. Кузнецов. Опер. Носке. Фильм был поставлен до опубликования в печати пьесы и постановки ее в МХАТ. Сценарий — см. «Киногазета» 1918 г. № 15, стр. 9, 10.

2. 1918. Д. И. Харитонов. Драма в 6 ч. Сцен. и реж. Ч. Г. Сабинский. Опер. В. Ф. Сиверсен. Худ. А. А. Уткин. Актеры: В. Холодная, В. Максимов, О. Рунич, И. Худолеев, К. Алексеева.

3. «Законный брак». 1928—1929. Драма в 7 ч. Межрабпомфильм и Прометеус-фильм. Сцен. Б. Е. Гус-

ман и А. Г. Мариенгоф. Реж. Ф. А. Оцеп. Ассистенты А. А. Гиндельштейн и Л. Бронштейн. Опер. А. Д. Головня. Худож. В. Симов и С. Козловский. Актеры: В. Пудовкин, М. Якобини, Н. Вачнадзе, В. Гардин, В. Марецкая, П. Подобед, Б. Барнет.

«КАЗАКИ».

Кинопьеса в 6 ч., 1928 г., Госкинпром Грузии. Сцен. В. Б. Шкловского и В. Г. Барского. Реж. В. Барский.

Кроме того в 1916 г. А. О. Дранковым была начата постановка «Казаков» по сцен. И. П. Артемьева. Реж. М. Н. Мартов. Установить, был ли закончен и выпущен фильм, — не удалось.

«КОРНЕЙ ВАСИЛЬЕВ».

1918—1919. И. Ермольев. Сцен. Б. Чайковский. Реж. Ч. Сабинский.

«КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА». Две постановки:

1. 1911. Конторы «Глобус» и «Сфинкс».

2. 1914. «Русская золотая серия». Реж. В. Гардин.

«МНОГО ЛИ ЧЕЛОВЕКУ ЗЕМЛИ НУЖНО».

1916. Кино - иллюстрация к рассказу Л. Толстого в 4 ч. В. Венгеров и В. Гардин. Реж. В. Р. Гардин. Оп. С. А. Бендерский.

1917—1918 (Князь Касатский). Драма в 7 ч., 1820 м. И. Ермольев. Сцен. А. А. Волков. Реж. Я. А Протазанов. Опер. Ф. И. Бургасов и Н. П. Рудаков. Худож. В. В. Баллюзек, А. В. Лошаков и Н. В. Воробьев. Музыка Е. Букке. Актеры: И. И. Мозжухин, Н. А. Лисенко, В. Г. Орлова, В. Гайдаров.

«ОТ НЕЕ ВСЕ КАЧЕСТВА».

1912. Драма. С. Минтус. Картина была поставлена в Риге.

«ПЕРВЫЙ ВИНОКУР».

1909—1910. Комедия, 321 м. «Глориа» и Тиман и Рейнгардт.

Одна из первых русских кинокартин по Толстому с участием артиста Н. Векова.

«ПЕТР МЫТАРЬ» (или ПЕТР ХЛЕБНИК).

1914. «Русская лента». Реж. Б. С. Глаголин.

«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ».

1916—1917. Комедия в 5 ч. В. Венгеров и К°. Реж. Н. П. Маликов.

Кроме того в 1915 г. «Комитет о-ва кинодеятелей» предполагал при коллективной режиссуре инсценировать «Плоды просвещения» с благотворительной целью: для организации сбора подарков «солдату в окопы». Установить, был ли выпущен фильм, — не удалось.

«ПОЛИКУШКА».

1919. Драма в 6 ч., 1 366 м. Т/Д «Русь». Сцен. Ф. Оцеп и Н. Эфрос. Реж. А. А. Санин. Опер. Ю. А. Желябужский. Худ. С. И. Петров и С. В. Козловский. Музыка А. А. Архангельский. Актеры: И. М. Москвин, В. Н. Пашенная, С. А. Айдаров, О. В. Массалитинова, Н. А. Знаменский, Н. Ф. Костромской, Д. Э. Гуундуров, С. А. Головин, Гаевский.

«СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ».

1916. Драма. И. Ермольев. Сцен. и реж. Я. А. Протазанов. Опер. Ф. И. Бургасов. Актеры: В. Г. Орлова, И. И. Гедике, П. А. Бакшеев.

«СОРОК ЛЕТ» (Дьявольское искушение).

1916 г. Драматическая легенда по версии Л. Н. Толстого в 4 ч. И. Ермольев. Реж. А. А. Аркатов.

«ФАЛЬШИВЫЙ КУПОН». 1913. Драма в 3 ч. А. Ханжонков.

ХОЗЯИН И РАБОТНИК. Три постановки:

1912. Драма С. Минтус. Картина поставлена в Риге с участием знаменитого еврейского актера М. Фишзона. 1915. Бытовая драма в 3 ч. «Кинолента». Реж. А. Н. Бестужев.

1916. Худож. инсценировка в 4 ч. Г. И. Либкин. Сцен. и реж. С. Я. Веселовский. Опер. П. В. Мосягин.

Кроме того в 1914 г. была начата Р. Д. Перским постановка фильма «Хозяин и работник», судьбу которого проследить не удалось, и в 1918—1919 гг. в Киеве была поставлена М. М. Бонч-Томашевским при участии актера Дуван-Торцова инсценировка рассказа. Фильм не был закончен и, очевидно, увезен за границу, а впоследствии снова привезен в СССР в качестве «иностранного» фильма.

«ХОЛСТОМЕР» (История лошади). 1863. Две постановки:

1909. Бр. Патэ. Драма. Одна из первых постановок в России.

1915 В. Венгеров и В. Гардин. Драма в 3 ч.

«ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ». 1916. Народное издательство и о-во «Разумный кинемо». Драма в 4 ч. Сцен. и реж. В. А.Гарлицкий. В постановке принимал участие сын Л. Н. Толстого-И. Л. Толстой. Картина снималась в Ясной Поляне.

«СЕРДЦЕ — НЕ КАМЕНЬ» (Что я видел во сне). 1916. Драма в 3 ч. Р. Д. Перский. Реж. В. Н. Кривцов.

Кадр из фильма «Война и мир», поставленного в 1915 г.

«Поликушка». Реж. А. Санин. Т/Д «Русь». 1919 г.
На фото: арт. Москвин в главной роли

Кроме того было несколько попыток поставить рассказ «Ходите в свете, пока есть свет», из которых следует указать на постановку Т/Д Козловский Юрьев и К° в 1918—1919 гг., которая по всей вероятности была осуществлена, но в связи с национализацией кинопромышленности фильм не был выпущен. Указание О. Леонидова (см. «Киногазету», № 53 от 17 ноября 1935) на фильмы «После бала» и «Утро помещика» не соответствуют действительности. Эти фильмы не были поставлены.

Из «псевдо-толстовских» фильмов следует указать на три постановки.

«БЕЗУМИЕ ПЬЯНСТВА» (Злая отрава). 1914 г. Драма в 3 ч., 1 100 м. И. С. Ермольев. Сценарий «со слов Л. Н. Толстого» И. Тенеромо. Реж. Н. П. Ларин и А. В. Гурьев.

«КОНЕЦ КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ». 1915 г. Драма. Сюжет «записан со слов Л. Н. Толстого». Т/Д «Крео» М. И. Быстрицкого.

«ДОЧЬ АННЫ КАРЕНИНОЙ». 1916 г. Кинороман в 6 ч., 1 600 м. «Продалент». Реж. А. А. Аркатов. Опер. Г. В. Гибер.

Кроме того выпущенный в 1919 г. фильм «Немой страж» производства ялтинской фабрики И. Ермольева (реж. Я. А. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин, Н. А. Лисенко, И. Н. Таланов, Е. Гайдаров) демонстрировался в Москве в 1923 г. с подзаголовком: «По балладе Л. Н. Толстого».

Недавно обнаруженный в фильмохранилище ВГИК биографический фильм:

«УХОД ВЕЛИКОГО СТАРЦА» (Жизнь Л. Н. Толстого). 1912. Драма в 4 ч., 800 м. Тиман и Рейнгардт. Сцен. И. Тенеромо. Реж. Я. А. Протазанов и Е. В. Тиман. Опер. А. А. Левицкий. Худ. И. П. Кавалеридзе. Актеры: В. И. Шатерников, М. Тамиров и др. Фильм не был выпущен в России и даже по настоянию С. А. Толстой и В. Г. Черткова никому, кроме самых близких к Толстому, не был показан.

В заключение нужно сказать о двух «сценариях» Л. Н. Толстого.

«КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА». 1910—1911. 196 м. А. О. Дранков и «Чинес», 1910—1911, сценарий и постановка которой приписывается Л. Н. Толстому, в действительности, вероятно, была снята А. О. Дранковым в январе 1910 г. (см. КЖ, 1910, № 1, стр. 7) без сценария и режиссера, но по теме и возможно сценарному наброску Л. Н. Толстого в имении его дочери Т. Л. Толстой в Тульской губ. под ее руководством. Это по существу не художественный фильм, а скорее инсценированная хроника.

История другого «сценария» Л. Н. Толстого—«Аггеи»—до сих пор считается невыясненной (см. Справочник С. Балухатого и О. Писемской и др.). Большинство исследователей Л. Толстого, рассматривая «Драматические сцены о пане, который обнищал» («Аггей»), как неоконченное произведение для театра, совершенно не упоминают о его «кинематографической» истории. По свидетельству некоторых киноработников (см. неизданные мемуары А. Ханжонкова, «Проэктор», 1915, № 5, стр. 12—13, «Кинема», 1915, № 1(29), стр. 20 и др.). В. Г. Чертковым было предоставлено право киноинсценировки драматического отрывка «Аггей» Н. П. Орленеву, который впоследствии (1915) продал право этой постановки акционерному о-ву А. Ханжонков», где фильм предполагался к постановке под режиссурой Е. Ф. Бауэра и А. Н. Ханжонковой. Смерть Е. Ф. Бауэра и революция не дали возможности выполнить это намерение. Текст «Аггея» («Драматические сцены о пане, который обнищал») впервые был опубликован в 1926 г. в парижском издании Карбасникова «Неизданные рассказы и пьесы» (см. также собр. сочинений ГИЗ, приложение к журналу «Огонек», т. XI, стр. 97—108).

«Отец Сергий». Реж. Я. Протазанов, Н. Ермольев. 1918 г.
На фото: И. Мозжухин и Н. Лисенко

ХРОНИКА

НАД ЧЕМ МЫ РАБОТАЕМ В 1936 г.

М. БЛЕЙМАН

Кинодраматург

Меня заинтересовала тема взаимоотношений Пушкина с государством в тот мало освещенный период, когда Пушкин еще не получил камер-юнкера и не примирился с действительностью.

Для Пушкина жизнь николаевской России была невыносима. Он говорил о том, что покойный император (Александр I) сослал его, а нынешний (Николай I) взял в плен его перо. По документам и переписке Пушкина можно судить о его неоднократных попытках уехать или убежать за границу.

Я и Зильберштейн избрали темой своего сценария «Путешествие в Арзрум»—одно из наиболее неисследованных пушкинских произведений.

В этой вещи почти каждая фраза имеет скрытый политический адрес.

Основные персонажи сценария — Пушкин и его ближайшие друзья. Друзья его сведены в 2—3 типовых людей эпохи, в которых мы пытаемся дать биографии декабристов, сосланных в «теплую Сибирь» — на Кавказ.

За основу мы взяли на первый взгляд два мало выразительных эпизода из «Путешествия в Арзрум».

Пушкин едет в коляске с М. На другой станции их догоняет Б. Пушкин отказывается ехать вместе и уезжает дальше один верхом. Но когда за буквами расшифровываются люди, то выясняется, что М — это Мусин-Пушкин — друг декабристов, а Б — Бутурлин, адъютант военного министра, который едет с очень недвусмысленными заданиями. Бутурлин — шпион. А бегство от шпиона — это уже драматургия.

Дальше Пушкин пишет о том, что граф Паскевич-Эриванский был с ним любезен и не расставался. Фактическая история взаимоотношений такова: Паскевичу-Эриванскому был поручен надзор за Пушкиным. И это тоже элемент драматургии.

Хотелось сделать вещь о Пушкине не на основании легенд, а на основании его же произведения. Мы старались экранизировать пушкинское произведение, просветив его фактами эпохи и дополнив рядом домыслов.

Весь сценарий строится на анализе пушкинских кусков, имеющих политическую, полемическую заостренность. Все тексты и почти весь материал документированы, не документирована лишь попытка бегства Пушкина за границу. В своей работе мы использовали до 75 источников. Сценарий принят «Ленфильмом».

ВЛ. КОРШ

Засл. деят. иск.

В связи с переработкой сценария «Искатели счастья» постановка сильно затянулась. Надо было во что бы то ни стало сократить срок. Это заставило меня пересмотреть всю систему организации работы съемочной группы и коренным образом перестроить ее. В первую очередь мы несколько очистили людской состав группы и затем точно распределили обязанности. Правильная расстановка сил сразу повысила производительность труда в 2 раза. Параллельно со съемками специально приглашенный человек ведет монтаж фильма. Так что, оставив за собой творческое руководство, я совершенно освобожден от осуществления монтажа. Озвучание также ведется одновременно сорежиссером Гутнером.

Отказ от натуры дает нам значительную экономию во времени и в деньгах. Все возможные съемки мы перенесли в павильон, что сокращает на $2^1/_2$ месяца срок постановки. Результаты этого опыта убеждают меня еще раз, что даже при существующей технике, на существующей базе, с имеющимися кадрами можно работать значительно лучше и скорее. Мою следующую постановку я посвящаю самым счастливым людям Советского союза — ровесникам Октября. Сценарий пишут Бродянский и Зельцер. Я тесно связан с авторами и все время слежу за работой. Сценарий будет готов к маю, и я немедленно вступлю в производство.

Ю. РАЙЗМАН

Кинорежиссер

В первый день 1936 г., 1 января, я вступаю в производство. Писатель Габрилович совместно со мною закончил сценарий «Последнюю ночь» на материале одной ночи — ночи Октябрьской революции в Москве.

Сценарий строится на крепком сюжете, рассказывающем о событиях, происходящих в эту ночь в жизни двух семей, в ночь, когда весь мир привычных взаимоотношений, традиций, быта, мировоззрения распался и рухнул. Несмотря на сложность постановки, большое количество массовых сцен, мы думаем фильм закончить в сентябре 1936 г. В этой работе я продолжу свою работу над так называемым «вторым планом в кадре», так как я считаю, что атмосфера действительности создается тем фоном, на котором работают основные персонажи.

Одновременно со своей постановкой я буду руководить работой одного из молодых режиссеров. Я взял на себя обязательство — принять участие в разработке его режиссерской экспликации, провести с ним подготовительный и репетиционный период, следить за съемками и наблюдать за монтажем.

А. РЖЕШЕВСКИЙ

Кинодраматург

Пишу сценарий «Москва».

В эту тему, в ее решение я вкладываю все творческие силы. Был бы счастлив добиться таких творческих результатов, которые со всей ясностью могли бы повествовать о величии столицы мирового пролетариата, о ее жизни, о ее философии, о бесконечном могуществе ее культуры, о характере и силе ее людей.

Моя «Москва» должна быть выражением всей красоты жизни людей в эпоху Сталина. Моя «Москва»— строго сюжетна. В марте-апреле работа будет кончена.

М. ЧИАУРЕЛИ

Кинорежиссер

Моя следующая работа «Арсен» (авторы Джавахишвили и Чиаурели) должна рассказать советскому зрителю о крестьянских восстаниях в Грузии в начале XIX века. Арсен — оброчный, вернувшись из армии, возглавляет борьбу крестьян против своих феодалов и русского империализма. Арсен — любимый народный герой, овеянный легендарной славой.

В фильме будет широко использован национальный песенный фольклор.

Организационно я хочу работу построить так, чтобы всю зимнюю натуру перенести в павильон. Так как ожидание декораций убивает больше всего времени, есть решение

для этой постановки строить одновременно 3—4 павильона и перейти на комплексный метод съемки. Сценарий будет готов в конце января, и немедленно группа вступает в подготовительный и репетиционный периоды.

Н. М. ШЕНГЕЛАЯ

Засл. деят. иск.

Первого мая я закончу свой новый фильм «Золотая долина». Сейчас заснято больше 40% картины. Следующий сценарий пишет для меня Киачели (автор «Золотой долины»). Он взял ответственнейшую тему о большевистской партии Закавказья в 1905 г. Я верю в то, что это будет значительное драматургическое произведение. В основу сценария мы кладем материал доклада секретаря ЦК КП(б) Закавказья т. Берия. Киачели имеет опыт работы на этом материале, так как ему принадлежит книга о 1905 г. «Тариэль Голуа» и он является непосредственным участником революции 1905 г.

Киачели полностью вошел в жизнь нашей кинофабрики. Его работа не заканчивается сдачей сценария; он продолжает участвовать во всей дальнейшей работе над постановкой. Этого мы добились тем, что во время написания сценария автор уже был вовлечен в жизнь коллектива. Он знал актеров, для которых писались роли. Вся съемочная группа и коллектив читали и обсуждали куски сценариев, его отдельные части. Мы проделывали интереснейшие эксперименты. Актеру давалось задание продолжить развитие сюжета на основании его собственного опыта и мастерства. И часто эти предположения и домыслы участников коллектива обогащали драматургическую и образную структуру произведения.

В подготовительный период актеры совершили двухнедельную поездку в колхоз. Они там набрали материал и проверили свое и сценарное построение образа. До начала репетиции актеры проиграли десятки этюдов, задания которых не использовали сценарных положений. Это помогло исполнителям освоить биографию своего героя, их игра приобрела простоту и убедительность.

Наконец, сценарий до репетиции не был раскадрован. Импровизация актера часто ломает планы режиссера. И мы решили всю раскадровку провести на репетициях. Сейчас уже, когда 40% фильма снято, можно говорить о результатах. Хронометраж на съемках подтвердил правильность нашего опыта. Отклонения были настолько незначительны, что говорить о них не стоит. Наряду с этим мы провели зарисовку всех мизансцен. На натуре нам удается снимать до 30—40 кадров тоже благодаря тому, что мы нашли способ в пасмурные дни проводить репетиции в павильоне с полным учетом направления и силы солнца на будущей натурной съемке.

КИНО ЗА РУБЕЖОМ

Эрик Поммер работает в английской кинематографии

Английская кинематография за последние годы делает колоссальные усилия, чтобы догнать и перегнать Холливуд. Она привлекает в свои студии лучших режиссеров, актеров операторов и продусеров Америки и Европы.

24 ноября денгамские фирмы подписали соглашение с Эриком Поммером, выдающимся мастером классической школы германской кинематографии (1918—1932). Эрик Поммер фактически восстановил послевоенную германскую кинематографическую промышленность, сделав ее на многие годы кинематографическим центром Европы. Именно он создал великолепно оборудованную кинофабрику в Нейбабельсберге (в окрестностях Берлина).

Поммер руководил постановкой множества известных фильмов — «Кабинет доктора Каллигари», «Кольцо нибелунгов», «Последний смех» и «Варьетэ». Вместе с тем Поммер был одним из первых людей в Европе, которые научно занялись звуковым фильмом.

В течение последних трех лет вследствие плохого здоровья, вызванного ссылкой и политическими преследованиями со стороны немецких фашистов, Поммер принужден был удалиться от дел. Возвращаясь к кинематографии, он собирается работать у А. Корда в денгамской студии. Именно Поммер лет 20 назад открыл Корда, тогда молодого будапештского журналиста, и в течение года обучал его искусству кинематографии.

В сотрудничестве с А. Кордом Поммер ставил кинокартины в Вене, Париже, Холливуде, Берлине и Будапеште.

Новый фильм фирмы „Гомон Бритиш“

В начале 1936 г. в прокат поступит новый фильм «Тайный агент» по повести Сомерсета Могэма. Фильм этот ставит режиссер Альфред Хичков, автор фильмов «Человек, который знал слишком много», и «39 ступенек», с большим успехом демонстрировавшихся в Америке и Англии. В картине снимаются Мадлена Кароль, Питер и Джон Гильгуд.

В середине февраля будет закончен большой фильм «Вождь осужденных», повествующий о людях, приговоренных к каторге на трагическом острове. Главные роли исполняют Конрад Вейдт, Елена Винзон и Ноа Бири.

Америка испытывает голод в области киносценариев

Американская кинопромышленность, ощущая громадную потребность в сценариях, не может покрыть ее целиком оригинальными сценариями. Часто она вынуждена обращаться за темами к уже изданным книгам и театральным пьесам. Так за первые 3 квартала прошлого года куплено оригинальных сценариев 337, 254 сценария переработаны по ранее изданным книгам, и 88 сценариев используют темы и сюжеты театральных пьес.

Интересно, что большинство сценариев приобретено для немедленного использования, и это говорит о том, что Америка испытывает голод в области киносценариев и что портфели руководящих американских кинофирм в достаточной степени пусты.

Эрик Строгейм в главной роли нового фильма

Американская фирма «Репюблик» выпустила фильм «Преступление доктора Креспи» по рассказу Эдгара По «Преждевременное погребение». Сценарий написал Джон Ауэр, который одновременно был и режиссером, и продусером этого фильма-гиньоль на тему о заживо погребенных. Роль доктора Креспи исполняет известнейший кинорежиссер Эрик Строгейм.

Диккенс на экране

Фирма «Метро — Голдвин» выпускает фильм «Повесть о двух городах» по роману Диккенса из эпохи французской революции. Режиссер фильма—Джек Конвей. В главных ролях Рональд Кольман, Елизавета Аллан и др.

Фильм „Воскресенье“

Самуэль Голдвин выпустил в Холливуде фильм по роману Толстого «Воскресенье» (роман этот экранизируется в третий раз).

Режиссер этого фильма Рубен Мамулян (известный по цветному фильму «Бекки Шарп» и фильму «40 дней Муза-Дага»), как отмечает пресса, на этот раз не справился с поставленной задачей, так как, увлекшись внешней фабулой романа, не сумел воссоздать образы героев толстовского произведения.

Многие газеты и журналы указывают на то, что натурные съемки сделаны явно под влиянием С. Эйзенштейна.

В 1936 г. журнал „Советское кино“ переименован в „Искусство кино“

Продолжается подписка на 1936 г.

НА ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ В 1936 ГОДУ ВЫХОДИТ В ЗНАЧИТЕЛЬНО УВЕЛИЧЕННОМ РАЗМЕРЕ, БОГАТО-ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ С ЦВЕТНЫМИ ВКЛАДКАМИ.

Искусство кино является теоретическим и критическим журналом советского кино искусства.

Искусство кино разрабатывает и широко освещает творческие вопросы художественной кинематографии, а также вопросы техники и организации производства кинофильмов как творческого процесса, вопросы учебы и повышения квалификации творческих работников.

В 1936 г. значительно расширяется отдел, посвященный вопросам зарубежной кинематографии.

В Искусстве кино печатаются:

Статьи о работе режиссеров, драматургов, операторов и актеров, художников и композиторов. Рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов и новых сценариев. Статьи, освещающие вопросы организации производства фильмов как творческого процесса. Информации и обзоры работы кинопроизводства и отдельных постановочных групп. Отдельные литературные сценарии, как образцы творческой работы. Зарубежная информация.

Искусство кино рассчитано на творческих и руководящих работников кинематографии и смежных областей искусства и культуры, на учащихся киноучебных заведений, а также читателей, интересующихся вопросами искусства.

ОБЪЕМ НОМЕРА—8 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТОВ 12 НОМЕРОВ В ГОД.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА с 1-го ФЕВРАЛЯ 1936 г.:

(Подписавшиеся до 1-го февраля получат журнал по прежней цене)

на год ——— 40 р.

на 6 м. ——— 20 р.

на 3 м. ——— 10 р.

Цена отдельного номера—3 р. 50 к.

ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ НАПРАВЛЯТЬ: Москва, Кузнецкий мост, 22, „КИНОФОТОИЗДАТ“.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ отделениями Союзпечати, повсеместно почтой, всеми отделениями и магазинами Когиз'а.

45
Обязат. экземпляры
20 ФЕВ 1936
Всес. Кн. Палат. Получены
M1191
9 - МАР 1936

Цена 3 р. 50 коп.